This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 807,503

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES

OU NOUS EN SOMMES

LA VICTOIRE DU SILENCE

DU MÊME AUTEUR

POÉSIE :

Fumerolles . . . . . (*épuisé*)
Sources vers le fleuve, (Mercure de France) 1 vol. 3.50
Modulations sur la mer et la nuit, (DEMAN, Bruxelles). 1 pl. . . . . 5 »
Les Graines d'un jour, (H. FLOURY) 1 pl. . . . 5 »

PROSE :

Le Rythme poétique, (PERRIN). 1 vol. 3.50
La Poésie populaire et le lyrisme sentimental, (Mercure de France). 1 vol. 3.50
L'Action esthétique. — **L'Art public,** (H. FLOURY). 1 pl. 1.50

En préparation :

Les Héroïdes, poèmes.
L'Action esthétique : **Contre les Vandales.**

ROBERT DE SOUZA

Où nous en Sommes

LA VICTOIRE DU SILENCE

Ou concentre-toi ou meurs.
MICHELET.

Avec un Avant-Propos, des notes en Appendice,
un Index des noms, livres, périodiques cités
et une Table analytique.

PARIS
LIBRAIRIE H. FLOURY
1, Boulevard des Capucines
1906

A

UN HOMME DE FOI

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN

SON FRÈRE D'ARMES

CES PAGES D'UN COMBATTANT

R. S.

Library
of
H. P. Thieme
5-7-41

11-3-4 8 mFP

AVANT-PROPOS

Il n'y a pas beaucoup de gens qui savent *où ils en sont*... Comment des poètes le sauraient-ils plus que les autres? Et s'ils le savent, en quoi importe-t-il aux autres de le savoir? et combien de ces autres s'en soucieront? M. Harduin promulgue : « Tout le monde se f... de la poésie. Seulement il ne faut pas le dire. » — Cet hommage est notre excuse.

Mais les poètes n'ont besoin vis-à-vis de la foule d'aucune excuse. En dépit de toutes les apparences, même de M. Harduin, le nombre n'agit pas, *il est agi*.

Il est possible que le nombre vive, les solitaires *existent*. L'action féconde ne se propage que par succession d'unités.

Dans chaque peuple, les sept ou huit poètes créateurs d'un temps, — nous sommes larges — jusqu'aux trois ou quatre trouveurs mathématiciens, forment, avec les espèces intermédiaires, ce conglomérat de minorités qui soutient tout et sans lequel l'univers passerait comme s'il n'était point.

Ces minorités peuvent se méconnaître, côte à côte, dans une parfaite ignorance mutuelle : il est presque indifférent, quand il n'est pas nuisible, qu'elles se pénètrent ; il suffit, pour leur union, que les agrège la grande force souveraine de l'esprit ; pour leur puis-

sance, que chacune n'arrête de se concentrer sur soi.

Il y a des minorités qui occupent les points de surface, toujours prêtes à s'effriter, à se dissoudre au contact de la foule, pendant que demeurent vierges, à l'intérieur du conglomérat, les noyaux précieux. Sans ces intangibles, il n'aurait aucune solidité.

Les pages suivantes disent l'effort héroïque de l'une d'elles, pour défendre contre la dispersion de la surface, et ses poussières, le principe vital de sa nature.

∴

Contre les agents de cette dissolution, nous ne procédons que pièces en mains, — avec les cotes, suivant une critique honnête, la plus simple, qui se pose à plat, une critique de presse-papiers.

L'on sait que pour les négatifs, les *faits*, les œuvres n'existent point. Il s'agit de passer autour, et par-dessus, ou par-dessous, de préférence au travers.

La critique positive a une autre conscience: elle se soumet aux faits. Elle ne naufrage pas les œuvres, elle les monte, parfois même les pilote.

Seulement les œuvres portent avec elles, comme des cibles, les traits et les milles trous auxquels se complaisent les négatifs.

Exposer les œuvres ne suffit donc pas : la critique positive a le devoir de démasquer les naufrageurs, — ces pilleurs, ces fossoyeurs.

LA VICTOIRE DU SILENCE [1].

Ou concentre-toi ou meurs.
MICHELET.

I

Liquidation.

Liquidons ! Liquidons !... — une fois pour toutes.

Nous nous devons d'abord de nous liquider nous-mêmes, de nous liquider de nos cadavres... oui ! de nos cadavres ! car nous ne nous doutons pas, symbolistes, à quel point nous sommes morts !... Nous avons été enterrés à fond, enfouis avec le dernier siècle.

Si vous n'étiez pas morts, vous parleriez ? et vous restez là, muets, comme étouffés sous les ordures... Rien plus que

1. Cette étude composée pour les tomes I et II de « Vers et Prose » (mars, juillet 1905), était précédée des lignes suivantes :

AVERTISSEMENT. — *Je ne m'attendais certes pas à reprendre de sitôt les armes pour la défense et illustration de la Poésie. Je m'abandonnais à l'action esthétique pratique, — la seule action sociale qui ne désaccorde pas un poète, — et je n'espérais point que tous ceux qui avaient tant contribué à la retrempe d'un « art lyrique », naguère, éprouvassent le besoin de sortir un peu de la « littérature » et, fraternellement, de se reconnaître...*

le fumier n'est lourd !... Ah ! que c'est donc lourd que pas un de vos membres ne bouge ! Pas un cri !... le silence...

Et les cloches battent... le glas, le glas !

Jamais on n'aura ouï les cloches battre depuis si longtemps sur des morts ! Quatre ans qu'elles battent sans un répit !... Mais puisque depuis la première heure des quatre années ce sont des morts, ô sonneurs ! Penseriez-vous les réveiller ? ou plutôt vous prouver à vous-mêmes que vous n'êtes pas morts, ô sonneurs !

Il y avait bien eu auparavant quelques danses de scalps autour des moribonds, le temps de creuser la fosse. La fosse fut prête surtout à partir de 1900, et dès la fosse ouverte, nous fûmes morts : pelletées et glas tombèrent.

Un des premiers fossoyeurs-sonneurs fut M. Camille Mauclair. Dans une étude qui sortit de la *Nouvelle Revue* pour reparaître avec *L'Art en silence*, il écrivait :

« Il a manqué aux symbolistes, quant au fond même de leur esthétique, une relation logique entre la conception et l'expression,

On a bien voulu se souvenir de quelques efforts de conscience et de quelques éclats d'indépendance pour me demander des études d'analyse générale. Et il va sans dire que si, par cette généralisation, je suis amené à écrire nous, *je ne prétendrai point parler* au nom *d'une génération, d'elle qui, justement, n'a jamais voulu laisser réduire par l'esprit personnel déformateur les multiples facettes de sa sensibilité.*

Je crois toutefois que sur un certain nombre de traits principaux, j'exprimerai assez fidèlement une pensée commune ; mais pour le reste il est bien entendu que j'aventurerai des idées particulières, lorsque je ne me bornerai pas à dépouiller de nos œuvres le grain nourricier.

et une direction d'ensemble. Le résultat littéraire de leurs idées n'a pas été tangible, *il est avorté. L'allégorie* (!) n'est pas un élément fondamental de création. »

(L'ART EN SILENCE, *Le Symbolisme en France*, p. 203).

« Dans leur art comme dans leur vie publique, *ils ont tourné le dos à la vie*, par amour du rare » (p. 204).

« Ils n'ont eu ni direction, ni parole centrale, et renonçant à compter dans leur époque, *ils se sont renoncés eux-mêmes* » (p. 205).

« Il est probable que l'avenir ne sera pas juste pour eux parce qu'ils ne se donnèrent pas la peine *de se syndiquer ostensiblement* »... (p. 206).

Ce n'est pas tout ; dans la *Plume* du 1er septembre 1900, sous le titre : *Les deux mystères en art*, on pouvait lire :

« *Il n'y a aucun mystère dans la nature, mais des évidences calmes* (!)

« Je crois que c'est par vanité, et purement par ce terrible vice, par cette épouvantable misère de l'âme, que nous avons tant aimé trouver du mystère dans tout ; et ce nous fut l'occasion d'ajouter quelque chose de nous-mêmes à toute œuvre que nous considérions. Afin que même dans l'œuvre des autres nous eussions encore à intervenir et à manifester notre moi, nous avions inventé de ne la considérer que comme un terrain de culture attendant que nous lui apportions le germe suprême. *Nous étions humiliés de n'avoir rien à dire* (!), de n'avoir pas à briller par un commentaire spirituel ou singulier, de n'avoir qu'à saluer et à nous taire devant une œuvre définie par la volonté absolue d'un autre être. Et c'est à cause de cela que nous venons de vivre quinze ans d'illusions, de légendes glacées, d'allégories, de métaphores, de clair de lune et d'art instinctif, imprécis, involontaire, amoral.

« *C'est à cause de cela que le symbolisme est mort stérile*, lui qui pouvait produire une grande œuvre. *Il s'est retiré de la vie*, laissant

l'admirable création du vers libre, pour l'usage exalté et vivant des jeunes hommes qui le suivent.

« Il faut qu'à présent nous entendions courir aux échos de tous les rivages le cri nouveau : « Le mystère, le grand mystère est mort ! »

. . . . . .

Il n'y a pas de mystère dans l'ombre, il n'y en a pas dans le spasme, il n'y en a nulle part. Au fond de toute évidence le sot place une énigme, mais lui seul l'y peut placer (?). Le seul mystère n'est pas objectif ni contingent. Il est celui du divin. Mais les poètes n'ont jamais été créés pour augmenter le nombre des énigmes. Ils l'ont été pour transformer les énigmes du premier degré en évidence seconde, et pour en ramener les groupes à une loi centrale. » (???)

C'est M. Gaston Deschamps qui relaya, cette année d'Exposition, M. Camille Mauclair, et le *Temps* du 14 avril nous offrait ces lignes :

« Les jeunes poètes — pas les Jeunes professionnellement affublés du masque de la jeunesse — les poètes vraiment jeunes, ceux qui ont vingt ans, commencent à comprendre que la poésie ne se réduit pas à l'art d'enfiler des verroteries ou de ciseler des noix de coco. Je remarque, dans leurs essais juvéniles, un très sincère désir de renoncer aux artifices d'une verbosité enfantine, de revenir aux sources fraîches de la vérité et de la beauté, bref, de réconcilier l'humanité avec l'idéal et la littérature avec la vie. »

Mais l'année de la foire passa, et les morts gardèrent le silence...

L'année 1901 fut marquée par des événements considéra-

bles. Il y eut d'abord le voyage en Amérique de M. Gaston Deschamps qu'illustrèrent des incidents de ce genre :

« Je trouve, dans la bibliothèque de Yale, une curieuse collection d'ouvrages français, notamment les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, le *Pèlerin du Silence*, beaucoup de cantilènes « mallarmistes », et enfin les chansons d'Aristide Bruant... Pourquoi ces choix imprévus ?... La très illustre université de Yale se doit à elle-même d'étendre un peu plus loin ses curiosités dans le domaine des lettres françaises.

« J'observe, avec regret et non sans quelque surprise, la place vraiment exagérée que le « décadentisme » littéraire accapare dans les préoccupations du public américain. *Toujours et partout la même question :*

« — Que pensez-vous des décadents ?

« Eh ! mon Dieu ! Je n'en pense rien, chers Américains, sinon que vous attribuez beaucoup trop d'importance à une plaisanterie qui amusa jadis quelques brasseries « littéraires » du quartier latin, et qui, après avoir trop duré, *a rejoint dans l'oubli nos collections de vieux almanachs.*

« Les « décadents » ! Lorsque je dis aux critiques littéraires des Etats-Unis que le public français ne s'intéressa jamais à cette pléiade, que les étoiles qui composent cette constellation sont généralement invisibles même aux plus puissants télescopes, *je surprends, je déconcerte, je scandalise quasiment mes interlocuteurs.* Je suis obligé d'expliquer la part d'ironie qui, évidemment, se cache dans les manifestes du « décadentisme ». (*Le Temps*, 30 mars).

Puis éclata, comme les « Tuba » du *Dies iræ*, le *Testament poétique* de M. Sully-Prudhomme. Ce testament provoqua un nombre extraordinaire de codicilles par lesquels on indiquait que nos cadavres n'étaient pas même dignes d'un legs aux

hôpitaux. Dans une ode somptueuse au poète, M. Albert Mérat chantait « après une lecture du *Testament poétique* » :

Tu dédaignes dans tes algèbres
De disséquer jusqu'aux vertèbres
Ces invertébrés de notre art.
Le temps qui nous juge et nous classe
Mettra les choses en leur place,
Et l'on se comptera plus tard !

Et cela paraissait dans la *Revue des Poètes !*

Les héritiers de M. Sully-Prudhomme, comme tous les héritiers, furent très ingrats ; ils ne se contentèrent pas du maigre héritage d'un académicien, ils voulurent que tous les académiciens modifiassent le « Testament ». Etant avéré que nous étions bien morts, on pouvait donc parler de réformes, de réformes « raisonnables », dûment sanctionnées, estampillées par l'Académie, des réformes qui ne réforment rien, des réformes de tout repos... Et la *Revue de Paris* enregistra *La réforme de la Prosodie* (l'Académie — compétente ! — devant l'exécuter) où il était mentionné que la « réforme proposée ne saurait avoir le rythme pour objet » !...

En attendant, M. Adolphe Boschot jetait aux égouts les œuvres des morts, de ces morts qui, lorsqu'ils étaient en vie, « brodaient avec des lainages mal séchés, dégouttants encore de la couleur mère et qui, eux-mêmes, au bout de quelques semaines, *ne reconnaissaient plus leur ouvrage, où tout s'était brouillé* (??) »

Le grand événement de l'année fut le *Congrès des Poètes*, (ô souvenir bruyant du *Congrès de la Jeunesse !*) qui pour la première fois s'efforça d'appliquer le parlementarisme à la

résolution des questions d'art. On avait bien essayé déjà, par un *Collège d'esthétique moderne,* de le soumettre au progrès des nouvelles méthodes pédagogiques, et M. Maurice Leblond y devait traiter ainsi *les Origines de l'art contemporain :*

« I. — L'Esthétique Révolutionnaire. J.-J. Rousseau. Denis Diderot. Le Classicisme Jacobin. Robespierre et Saint-Just. La Convention et l'Art Civique.

« II. — Le Romantisme. Déviation de l'Esprit Révolutionnaire. Lamartine. Hugo. Delacroix. La Faillite de la Bourgeoisie.

« III. — La Science. Le positivisme français victorieux de la métaphysique allemande. Le Socialisme. Ce formidable mouvement philosophique et scientifique donne naissance au Naturalisme.

« IV. — Le Naturalisme et l'Impressionnisme. Gustave Flaubert. Emile Zola. Manet. Cézanne. Claude Monet. Théorie des Milieux. Groupement poétique du Parnasse.

« V. — La Réaction contre le Naturalisme. Le Néo-Idéalisme. Wagner. Le Symbolisme. Abandon de la grande tradition nationale et philosophique qui, cependant, persiste avec le Théâtre libre et dans le Roman. Mirbeau et quelques romanciers.

« VI. — Reprise de cette tradition. Saint-Georges de Bouhélier. La renaissance poétique et les écrivains nouveaux. L'influence de Zola. Les lettres françaises enrichies par l'apport des écrivains belges. La fin du Dilettantisme. L'Evolution d'Anatole France. Le Naturisme dans les Arts. La Religion de la Beauté et la Vie. »

Mais combien ce « Congrès » dépassait ce « Collège » par la nouveauté et la logique des moyens, « respectueux des volontés de la majorité... » On vota immédiatement la formation d'un *syndicat* des poètes. « Le vers français aux Français ! » cria quelqu'un. Un vote unanime de blâme, sous la présidence de M. Catulle Mendès, fut lancé contre M. Gustave Kahn

pour n'avoir pas vivifié suffisamment de poèmes jeunes les matinées Sarah-Bernhardt. « Cinq cents vers à copier ! » finit par jeter un impatient. Et le congrès s'acheva dans le délire du devoir parlementaire accompli.

Or, l'année 1901 passa, et ni les dédains de M. Gaston Deschamps, ni les dispositions du *Testament poétique*, ni les habiletés des « réformistes » par l'Académie, ni les tintamarres du « Congrès » ne réveillèrent les morts ; le *prix Sully-Prudhomme* lui-même n'amena pas quelque admiration résurgeante, — les morts s'obstinaient à garder un incroyable silence.

L'année 1902 fut la grande année des fossoyeurs. Ce fut l'année du *Centenaire de Victor Hugo,* puis la poussée des *Renaissances* et des *Ecoles*.

Le *Centenaire* fut une des plus lamentables mystifications dont l'art lyrique ait eu à souffrir. Aucune note discordante n'y fut épargnée. En ce temps-là, M. Saint-Georges de Bouhélier disait : « Mon maître, Paul Meurice... » et il conviait à lui faire cortège jusqu'à nos cadavres, pour la plus grande gloire, évidemment, d'Hugo. *Le Figaro* notait donc ces affirmations :

« Aux environs de 1895, *il eût pu paraître téméraire de demander aux jeunes poètes de fêter Victor Hugo.* Ils avaient alors bien autre chose à faire. Ils s'intitulaient décadents et Stéphane Mallarmé obtenait leurs suffrages.

« Mais, depuis, ce dernier est mort, et comme il devait sa réputation à l'attrait un peu morbide que sa personne exerçait, avec lui sa gloire s'est éteinte à tout jamais.

« D'ailleurs, aux doctrines littéraires qu'il avait alors contribué à propager *d'autres se sont substituées d'une façon triomphante* : « La seule école en vogue aujourd'hui, écrivait récemment Maurras dont il faut apprécier les témoignages, c'est celle des naturistes. »

Cependant, Jean Carrère signalait à cet ingénu qu'en 1893, pour « fêter Victor Hugo » et l'apparition de *Toute la Lyre*, un banquet présidé par Auguste Vacquerie, ayant à sa droite Stéphane Mallarmé avait été organisé par Pierre Louys, Stuart Merrill, Georges d'Esparbès, Adolphe Retté, Francis Vielé-Griffin et Jean Carrère.

Seulement, en 1902, ces poètes ne jugèrent pas un hommage décent de se mettre « en cortège au son des trompettes et des tambours » ; et ils laissèrent les jeunes tambours littéraires et les trompettes politiques s'allier dans un concert peu harmonieux.

La pompe trouble du « Centenaire » ayant excité les ambitions pratiques, et le contrat artificiel avec la foule, le goût des « syndicats », des « Ecoles » fleurirent. Il y eut « la Foi Nouvelle » de l'*École Française* que M. Gaston Deschamps soutint en ces termes :

Dernièrement « un groupe de dix-huit jeunes poètes rédigeait un manifeste pour annoncer le ferme propos d' « *exprimer la vie dans sa splendeur et dans sa force* », et de « *réintégrer la santé dans l'art* ». Je sais bien qu'en fait de poésie les intentions ne suffisent pas. Mais les signataires de ce document blâment l'« incohérence » de leurs prédécesseurs, et constatent, avec regret, que « les préoccupations des groupements antérieurs se sont surtout portées vers les caractères d'exception, la singularité, l'anomalie, le conventionnel, le morbide ». Les dix-huit poètes de la *Foi nouvelle* se déclarent résolus à

réconcilier la raison avec la rime et le public avec les rimeurs. Ils sont pleins d'allégresse et de bonne volonté. Enregistrons cet excellent symptôme. »

Il y eut la *Renaissance classique* (nous avions déjà la *Renaissance latine*), dont le protagoniste, un vague Louis Bertrand, disait : « Nous n'interrogerons le Mystère et l'Infini que *dans la mesure où il convient à des hommes éphémères et bornés* (!) » Il y eut enfin l'*Humanisme* qui, au bord de notre fosse, provoqua entre les fossoyeurs d'étranges combats. L'équilibriste M. Fernand Gregh avait écrit :

« L'œuvre du Symbolisme est et restera fort importante.

« Mais enfin la poésie des symbolistes — et les meilleurs d'entre eux l'avouent (?) — a exprimé des rêves abscons et froids, et non la vie. Ils ont créé tout un décor de glaives, d'urnes, de cyprès, de chimères et de licornes qui s'en va déjà rejoindre au magasin des accessoires surannés le décor romantique, les nacelles, les écharpes, les gondoles, les seins brunis et les saules, les cimeterres et les dagues qui en 1850 avaient déjà cessé de plaire. Ils ont abusé du bizarre, de l'abstrus, ils ont souvent parlé un jargon qui n'avait rien de français, ils ont épaissi des ténèbres factices sur des idées qui ne valaient pas toujours les honneurs du mystère. Ils avaient d'abord arboré le nom de décadents sous lequel on les a trop facilement ridiculisés et qu'ils ont vite abandonné pour celui plus relevé de symbolistes ; mais on aurait dit parfois qu'ils voulaient donner un sens rétrospectif à leur première dénomination. Leur inspiration fut trop souvent byzantine. Ils se sont d'abord interdit comme trop vile (?) toute poésie à tendances philosophiques, ou religieuses, ou sociales. Ensuite, même ce qui est individuel chez les symbolistes s'exprime d'une façon si indirecte que l'obscurité en voile souvent l'émotion. Jamais, chez eux, un aveu personnel, un cri, un battement de cœur. Tout est secret,

enveloppé, allégorique. Les symbolistes ont fait un rêve irréalisable, celui d'exprimer le pur mystère (?) et la beauté pure. Le mystère sans un peu de clarté, c'est le néant absolu, et la beauté sans la vie, c'est une forme inconsistante qui échappe à l'étreinte de l'artiste.

« Qu'a-t-il manqué souvent aux parnassiens et aux symbolistes pour nous satisfaire pleinement ? L'humanité. » (*Le Figaro*, 12 décembre).

A quoi le jeune tambour Saint-Georges de Bouhélier répliqua que, depuis des ans, il crevait sa peau d'âne à ressasser les mêmes rataplans, et que M. Gregh retardait : que « l'humanisme » était une basse contrefaçon du « naturisme », que M. de Bouhélier, nous ayant depuis longtemps pourfendus, il pouvait à son tour, tout comme M. Gregh, rendre justice à des morts :

« Je puis les louer aujourd'hui que notre effort a vaincu. Mon charmant maître, Catulle Mendès, a bien voulu me comparer dernièrement à un jeune Rodrigue parti tout armé pour défier mes adversaires de lettres. Qu'il me permette de lui dire que je ne considère plus les symbolistes comme mes adversaires, car ils sont à terre depuis longtemps. » (*Le Figaro*, 26 décembre).

Aussi cette constatation, de plus en plus nouvelle, incitait-elle M. Maurice Leblond à piétiner avec l'élégance qu'on lui connaît :

« Peut-être ne serait-il pas inutile de comparer la jeunesse d'aujourd'hui à son aînée, celle qui florissait aux environs de 1890.

« Cette époque n'est pas lointaine de nous, et pourtant comme elle nous paraît reculée, extravagante et fabuleuse ! C'était l'âge héroïque de l'art décadent et du symbolisme. *Une mentalité inférieure*

à celle du moyen âge régnait parmi l'élite des esprits juvéniles. En plein XIXe siècle, quand la société moderne faisait retentir son fracas, tout sonore des prodiges futurs et des possibilités inconnues, dans l'instant que vivaient Pasteur et Berthelot, on assista à cet extraordinaire spectacle de toute une génération s'adonnant subitement aux pires perversions intellectuelles, au mépris de la vie, au culte du mysticisme le plus étrange et le plus malsain.

« On put voir des jeunes hommes intelligents *méconnaître les notions les plus élémentaires de la science et de la philosophie contemporaines,* tirer vanité d'une érudition illusoire, occupés uniquement à s'assimiler les fantaisies cérébrales, les anomalies de pensées, les démences superstitieuses, les bizarreries littéraires, *tout ce que la folie humaine avait pu produire de scories et de monstres depuis trente siècles que nous nous exprimons* (!!!)

. . . . . .

« Aux soirées de *La Plume,* tous les samedis, dans un caveau du Boul'Mich' s'entassait une pittoresque cohue de bardes mystiques, de peintres de l'âme, de chansonniers et de fumistes aux allures ridicules — tout un petit monde gouailleur et babillard, qui tenait à la fois de l'hôtel de Rambouillet et de la Cour des miracles. Bibi-la-Purée y coudoyait le comte de La Rochefoucauld. Ces jeunes gens paraissaient éprouver de vaniteuses voluptés à s'exiler du monde. Ils cultivaient un jargon singulier ; *ils affectaient des mœurs cyniques et mystérieuses,* et ils avaient leurs dieux à eux, — mythiques et sacrés. *Ils mettaient toute leur ardeur à vénérer d'une passion exclusive les physionomies les plus obscures et les plus inquiétantes des Lettres modernes.* » (*L'Aurore,* 26 décembre 1902).

Un mort, s'étant un peu secoué de ces ordures, daigna se lever et dit :

« Certes, nous fûmes bien ridicules et nous eussions mieux fait de

lécher les bottes de MM. Zola, Gustave Charpentier et Rostand, ou même de tourner des compliments en vers au ministre de l'Instruction publique comme M. de Bouhélier. Oui, certes, nous sommes bien ridicules. Néanmoins, nous nous enorgueillissons d'avoir mis en lumière et porté sur les pavois de la gloire Villiers de l'Isle-Adam, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé et Léon Dierx. Nous n'attendons pas les gros tirages et les grosses recettes pour découvrir le génie. » *La Plume*, 15 janvier 1903).

Ce qui n'avait pas empêché la même revue d'avoir inscrit, le 15 juillet précédent, sous la signature de M. Paul Souchon :

« Il est évident que devant les productions qu'on lui présentait sous le nom de poésie le public ne pouvait que se détourner. Dans cette période, fâcheuse pour la littérature française, on a perdu le sens de la beauté en perdant le vers, on a mêlé des arts voisins qui n'eussent jamais dû se confondre, on a accumulé les erreurs et les ombres. *On a vu des prosateurs avérés par la basse qualité de leur pensée s'intituler poètes, puisqu'il leur était permis de disposer ce qu'ils écrivaient en lignes inégales* (!). Sous le couvert de la poésie une multitude d'émotions imparfaites, d'états d'âmes incomplets, de lueurs éphémères, de pensées bizarres et en formation s'est abattue sur le monde, troublant tout, décomposant le goût, tournant même autour du bon sens et menaçant la clarté française d'une nuit sans étoiles. »

Et l'année 1902 s'acheva sur le lever magnifique de *l'Ecole des Somptuaires*, qui proclamait :

« Il est beau de contempler les ruines des cités, mais il est beau de contempler les ruines des humains », dit Maldoror. *Jamais phrase ne s'appliqua mieux qu'aux restes des écoles d'il y a vingt ans.* »

Mais, à part le geste du mort Stuart Merrill rappelé plus

haut, rien n'émut nos cadavres, ni « Centenaire », ni batailles d'écoles, rien : les morts s'obstinaient dans leur silence.

Voici 1903 ! ne croyez pas que les glas faiblissent ; la corde de la cloche est plus énergiquement défendue que la hampe du drapeau dans la mêlée : on trouve toujours des bras pour sonner la cloche sur des morts...

Dès janvier, *La Revue des Poètes* au beau nom imprimait :

« Notre bon sens national, dans la personne de nos plus glorieux écrivains, proteste contre ce byzantinisme énervé ! Toute cette école symboliste est infestée d'exotisme. C'est ce qu'il faut crier bien haut dans le public. Ces poètes, à qui la mode et la réclame ont fait une réputation chez nous, n'ont de français, ni l'esprit, ni le sentiment, ni la langue, ni même le nom. Comment des Français pourraient-ils les comprendre ? »

Puis M. Eugène Hollande, à la pensée noble, très lyriquement, selon les traditions, chantait :

« Vous, petits grimaciers qui voulez qu'on s'écrie
Et qu'on vous trouve beaux quand vous faites les laids,
Cessez donc d'enfourcher vos risibles mulets,
Ou plutôt, simplement, allez à pied, en prose. »

Celui-ci avait oublié qu'hélas ! nous étions privés définitivement de toute monture et même de nos jambes. Mais MM. Poinsot et Normandy, les organisateurs du « Congrès des Poètes », écrivaient pour mieux faire comprendre *les Tendances de la Poésie nouvelle :*

« Il serait puéril de nier qu'un esprit nouveau, depuis quelques années, anime notre poésie. Et M. Gustave Kahn aura beau échafauder d'ingénieux arguments pour prouver que le Symbolisme continue son évolution et que nous vivons sur son épanouissement, rien n'ira contre ce fait que le Symbolisme *est bien mort et pompeusement enterré... Il est mort* en tant que symbolisme et surtout que vers-librisme ; *il est mort* en tant qu'expression surannée d'états d'âmes rares généralement motivés par de curieuses maladies dont les moindres sont la jobardise et l'obsession des typographies mystérieuses et des métaphores incohérentes ; *il est mort* en tant que recherche vaine de rythmes extraordinaires, de musiques infiniment subtiles, de vocabulaires étranges et abscons ; *il est mort* en tant que poésie éperdument égotiste, en tant qu'individualisme excessif et rétif à toute discipline ; *il est mort* enfin en tant qu'inintelligible et illusoire beauté. Quelques obstinés s'évertueront sans doute encore à clamer du plus profond de ses ténèbres. Ils sont semblables au trompette de la légende allemande qui, mort, sonnait encore la charge pour entraîner des soldats-fantômes. »

Et M. Léon Vannoz (*Revue bleue*, 23 mai), pour opposer *Deux Poétiques*, d'affirmer :

« Le symbolisme, ou du moins l'école littéraire qui a vécu sous ce nom, *achève de mourir*. Les écrivains les plus notoires qui se recommandaient d'elle, ou bien n'écrivent presque plus, ou bien se sont tournés du côté de l'action politique, ou bien ont fait de riches mariages : quelques-uns sont même en passe d'arriver à l'Académie. Comme le dirait Henrik Ibsen, *ils sont déjà à moitié morts ;* en tout cas, leur école n'a plus de raison d'être, et depuis quelque temps déjà, *elle n'existe plus.* »

Mais il faut s'arrêter un peu plus longtemps sur :

Le Rapport de M. Mendès. — Je ne suis pas encore revenu de la stupéfaction où vient de me plonger la lecture de ce rapport imprimé aux frais de l'Etat et intitulé : *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Ah ! c'était bien la peine de se moquer des critiques et des normaliens pour en arriver à un produit aussi vide ou aussi poncif quand il n'est pas vénéneux ! Que de lourdes véhémences et d'enthousiasmes gonflés ! Quelle pauvreté d'érudition quand le rapporteur traite des origines qu'on ne lui demandait pas ! et quel luxe de parenthèses hypocrites et de concetti cruels quand il en vient à l'époque contemporaine qu'on lui réclame ! Que d'efforts pour ne pas comprendre ! et quand il feint d'avoir compris que de pirouettes pour ridiculiser ses révérences ! Explique-t-il congrûment — croit-il — le symbolisme ? il termine par ces mots :

« Eh bien, je ne verrais à ce système aucun inconvénient ; je trouverais même admirable, jusqu'à un certain point, *que les mots ne signifiant plus ce qu'ils signifient ou ne le signifiant qu'à peine*, éveillassent non par le sens, mais par le son des syllabes, ou par la couleur des *lettres*, — il y a là-dessus, vous le savez, un sonnet d'Arthur Rimbaud — etc. »

Aborde-t-il la technique ? Il a soin d'insinuer — oh ! en disant que c'est pour rire mais que pourtant... — que ses nouveautés proviendraient bien peut-être des imaginations péruviennes d'un M. Della Rocca de Vergalo, un lieutenant d'artillerie, inventeur des « Vers Nicarins »... Quand, pendant deux ans, au rez-de-chaussée du *Figaro*, M. Catulle Mendès découpe d'avance son rapport, suivez un peu la suite de non-sens perfides qui composent ses citations préférées :

« Pour Mlle Kikio Mussayoshi.

« Vous me demandez, mademoiselle, par qui fut inventé, en France, le « vers libre », dont on parle encore, quelquefois, un peu, au Japon? « Inventé » c'est beaucoup dire. « *Importé* » *serait plus exact; et nous le devons surtout à l'Allemagne.* »

(*Le Figaro*, 13 juillet 1902).

« La « mode », il y a trois lustres nouvelle, rencontra *la plus grande faveur chez les lettrés des pays étrangers, qui ne pouvaient point ne pas être flattés de voir appliquer à la poésie française la technique même de leur poésie nationale* (?) — je veux dire que le rythme non par le nombre compté des syllabes mais par leur accentuation (si peu sensible en français !), la suppression de la rime, ou son amoindrissement en assonance, et le prolongement non réglé, non borné, du vers, ce fut pour les prosodies allemande et anglaise — *allemande notamment — comme une conquête, comme un asservissement de la prosodie française.* En même temps, le vers-librisme était ardemment, et naturellement, approuvé, recommandé par un assez grand nombre de nos poètes qui, quoique écrivant en français, *étaient étrangers à notre pays par la naissance ou l'origine.* Sans doute, il fut adopté aussi par des poètes entièrement français, soucieux de singularité extérieure, à défaut peut-être d'originalité intime ; et il amusait de subtiles élites éprises du nouveau à tout prix, du bizarre même absurde. »

(*Le Figaro*, 26 avril 1903, et *Rapport*, page 191).

Et voilà ce qu'un universitaire respectable, M. Gustave Lanson, appelait « un effort fait avec un double souci de sincérité et d'impartialité » !...

Quelle détente de prendre le rapport de Théophile Gautier sur *les Progrès de la Poésie française depuis 1830 jusqu'en 1867 !* On est comme dulcifié par une bonhomie bienfai-

sante, un tact exquis, une sympathie large qui ne se laisse jamais amoindrir par de faciles malices et par des sentiments personnels, atrabilaires et avantageux. Ah ! ce n'est pas Gautier qui se pique d'être « complet », serait-ce aux dépens des poètes d'abord, de la poésie ensuite ! Il sait qu'il rédige un rapport officiel et que l'argent de l'Etat n'est pas fait pour payer des mots satiriques sur des confrères dont on ne sait s'ils vous déplaisent parce que vous ne voulez pas les comprendre ou parce qu'ils ne daignent plus vous lire !

Plaignons M. Mendès de sa *Critique alimentaire,* selon le trait cinglant de M. Charles Maurras qui notait l'incroyable courtisanerie (puisque ce ne peut être une ironie inconvenante) des dernières lignes de la dédicace à M. Georges Leygues :

« Telle qu'elle est devenue enfin, j'ai l'honneur de vous soumettre mon œuvre. J'y ai employé, à défaut de talent, toute ma capacité d'intelligence, de probité, d'effort, et très ambitieusement, j'en espère une double récompense ; *il me serait moins précieux qu'elle fût agréée par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, si elle n'était approuvée par l'auteur du* Coffret Brisé *et de la* Lyre d'Airain. »

Et nous savons par M. de Bouhélier qu'il faut « apprécier les témoignages » de M. Maurras, même sans doute s'ils sont médiocrement favorables à son « charmant maître »...

... Ainsi passa encore l'année 1903 sans même un frémissement de nos cadavres ; malgré tous les glas et toutes les pelletées de M. Mendès, plus que jamais les morts gardaient un implacable silence.

Avec 1904, les glas retentissant toujours, s'espacent. Rien

n'est plus communicatif que le silence... Il y a bien des interviews çà et là, mais impossible de découvrir des injures nouvelles, et nos échantillons me semblent très suffisants, la série bien que monotone est complète. Citons toutefois cette opinion catégorique du contremaître Ernest-Charles :

« Et maintenant... si ce concours Sully-Prudhomme signifie quelque chose sur les tendances de la poésie française, il signifie la mort du vers libre. Presque tous ces jeunes gens reviennent à la poésie traditionnelle, judicieusement libérée de ses contraintes trop rudes. Qu'ils en soient loués ! On se souviendra donc que, en l'an 1904, vers le mois de mars, la mort du vers libre a été constatée, proclamée, consacrée, sanctionnée par Jean Moréas, Henri de Régnier, Emile Verhaeren... (?) » (*Le Gil Blas*, 21 mars 1904).

Mais il se produisit un fait curieux : la fondation d'une nouvelle école : *l'Intégralisme*.

Or « l'Intégralisme» signé de M. Adolphe Lacuzon et paraphé des noms de MM. Cubelier de Beynac, Adolphe Boschot, Sébastien Ch. Leconte, Léon Vannoz, n'était autre, avec des atténuations, des principes sages, cela va sans dire — que le symbolisme, le symbolisme lui-même ! seulement un symbolisme se servant de la poésie (chose lamentable !) pour sortir de l'esthétique et entrer dans la philosophie.

Après avoir constaté les rapports des choses entre elles, que dit en effet notre « intégraliste » :

« La poésie intervient au sein même de toutes correspondances mystérieuses...

« ... La création poétique ne consiste qu'à déterminer jusqu'aux subtilités du frisson les limites extrêmes d'une somme d'infiniment

petits de nature fort complexe qui sont nos aperceptions de toutes sortes.

«... C'est donc des limites mêmes de l'âme dans l'âme universelle qu'il s'agit ici. Tout poème qui se réalise ne tend qu'à résoudre une part du problème éternel de l'individualisation. »

Et dans le chapitre intitulé :

« Le symbole poétique intègre la connaissance en puissance ; le rythme, facteur émotif, l'identifie à la vie psychique et crée la poésie. »

M. Lacuzon écrit :

« Ce dernier principe est une conclusion. Sans doute convient-il de nous prononcer aussi sur le symbole. Nous n'irons pas chercher des définitions compliquées. Pour nous, le symbole est une généralisation de la pensée par l'image. Quant au rythme, il n'a avec la prosodie que des rapports de maître à serviteur. Il est le mouvement même de l'inspiration... » (*La Revue Bleue,* 16 janvier 1904).

Eh bien ! en 1904 comme en 1903, comme en 1902, en 1901 ou en 1900, alors pourtant qu'après tous les piétinements et les sonneries fêlées le moment semblait venu du partage de leurs dépouilles, les morts ne bougèrent pas, inexorablement fidèles au silence.

Cependant, par un raffinement d'élégance, quelques-uns, comme pour bien prouver qu'ils étaient morts, publièrent leurs *souvenirs.* — « Vous voulez que nous soyons morts? c'est convenu ! — Du temps de notre vie... » Ce qui permit à M. Adolphe Retté, auquel il sera beaucoup pardonné de ses soubresauts inutiles pour ces quelques pages, d'écrire son

introduction et une conclusion à ses *Anecdotes*, d'où nous extrayons ces justes lignes :

«... On ne saurait trop engager les naturistes, les humanistes et tous les jeunes gens qui éprouvent le besoin de publier des manifestes à corroborer leurs critiques de quelques poèmes dont le sentiment, le rythme et les images soient assez impressionnants pour émouvoir et les gens du métier et un public qu'on leur souhaite compréhensif.

« C'est ce que pas mal de symbolistes ont fait. Et c'était peut-être plus difficile que de fonder deux ou trois écoles.

« Il est vrai qu'on a reproché aux symbolistes de négliger de faire valoir leurs écrits par un usage bien entendu de la réclame. Comme ils ne s'incrustaient pas dans les bureaux de rédaction, comme ils ne sollicitaient ni les journalistes qui soufflent dans la trompette faussée de la Renommée, ni les critiques normaliens qui se donnent la mission de distribuer des certificats de bonne conduite littéraire, on les accusa presque d'être insociables... »

«... Nous préférions réciter de beaux vers plutôt que de perdre notre temps à flagorner des « Influences ».

Enfin si les morts ne daignèrent point parler, d'autres parlèrent pour eux, M. André Beaunier, dont le livre sur la *Poésie nouvelle* est définitif, avait répondu en ces termes à M. Fernand Gregh, fossoyeur impatient :

« Il me semble d'abord que l'enterrement du Symbolisme était un peu prématuré. Craignons les inhumations hâtives !

« Parmi les grands poètes symbolistes, je ne mentionnerai, pour abréger, que ceux-ci : Gustave Kahn, Emile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, Maurice Maeterlinck, Henri de Régnier. Voilà cinq noms tels que, peut-être, nulle école contemporaine n'en trouverait

cinq aussi beaux à citer. Gustave Kahn, inventeur étonnant, imagination fastueuse, apte à susciter les plus neuves visions, à créer les plus ensorcelantes musiques ; Emile Verhaeren, halluciné, hanté de fantasmagories redoutables et belles, terrifié du spectacle que son rêve lui suggère, évocateur des féeries qui dorment au fond des ténèbres de l'âme ; Vielé-Griffin, subtil, sage et mélodieux, métaphysicien délicat, penseur attentif, incertain quelquefois entre l'allégresse de la vie et la mélancolie du souvenir ; Maurice Maeterlinck qui trouva des phrases imprévues pour rendre évident et palpable le mystère essentiel du Destin, de la Mort, de l'Existence et de toute réalité; Henri de Régnier, dont c'est le privilège merveilleux de n'apercevoir les idées que sous la forme plastique, et dont l'œuvre est toute en images, parfaites de grâce ou de majesté !...

« Ces cinq poètes sont, je crois, bien portants. Ils sont jeunes. Les derniers poèmes qu'ils aient publiés ne sont pas très anciens. Je ne sache pas qu'aucun d'entre eux ait annoncé l'intention de passer à l'Humanisme... En vérité, le Symbolisme n'est pas mort, et il y aurait de la précipitation désinvolte à vouloir célébrer tout de suite sa pompe funèbre. »

Puis deux vaillantes revues soutinrent les idées générales et la dignité de l'œuvre d'art : le vieil et inébranlable *Ermitage*, le jeune et strict *Occident*. « L'Occident », en particulier, montra du doigt les équivoques insanes dont sonneurs et fossoyeurs vivaient à nos dépens :

« Equivoque sur « l'emprisonnement des techniques », alors que ce n'est que par le scrupule des *techniques* que l'art d'âge en âge se libère de la tyrannie des *formules*... Equivoque sur « la séparation de l'artiste et de la foule », sur l'art « retiré de la vie », et rabâchages de réunions publiques sur la « tour d'ivoire », alors que la « tour d'ivoire » du poète comme du savant est ce laboratoire de la

solitude où se concentre plus de vie, et de vie *utile*, qu'en toutes les agitations d'un altruisme désorbité... — Equivoque sur « la beauté de vivre » qui est si loin d'être « la vie en beauté ». — Equivoque sur l'hostilité de la poésie contre le peuple, alors que jamais plus intime fraternisation n'exista qu'entre la poésie populaire et le lyrisme sentimental d'une récente période. — Equivoque sur ce sens du mystère qui exalte les natures les plus différentes, depuis Maurice Denis jusqu'à Rodin, depuis Claude Debussy jusqu'à Verhaeren, et qui rendrait « stérile » parce qu'il n'y aurait « aucun mystère dans la nature, mais des évidences calmes... » (!).

Ces quelques élucidations suffisaient.

Pourquoi donc ce silence ? ou qu'importe d'en sortir ?

Question de simple dignité, d'abord : avant 1900 déjà, tout avait été dit et redit sur la plupart des points qui remuaient la bile des critiques journalistes et de nos confrères. On ne pouvait plus se commettre avec des gens qui, au lieu de poursuivre la création désintéressée de l'art, sans laquelle (nous le verrons) l'existence de l'art même est atteinte, ne pensaient qu'à se produire en acteurs qui cherchent leurs planches. Puis, il fallait laisser manœuvrer et s'épuiser les uns les autres tous ces petits « syndicats » de la courte échelle, si différents des *groupements libres* de notre génération. Nous étions bien tranquilles. Leur arrivisme portait en lui-même des germes morbides plus dangereux pour les œuvres que ceux dont ils nous reprochaient la culture. Néanmoins, puisqu'ils se prétendaient seuls « vivants », de très bonne foi nous attendions qu'ils *prouvent leur vie*. Vous le savez : là

est le difficile ; vivre n'est rien, il s'agit de prouver sa vie pour réellement vivre...

Notre parfait silence eut d'admirable et de concluant qu'il ne fut pas le résultat d'un accord, mais d'une compréhension tacite, — plus séparés individuellement que nous étions jamais par les circonstances ou les difficultés.

Plusieurs le poussèrent aux limites de l'abstention, ils se contentèrent de remplir leur tiroir. D'autres, par une protestation muette contre les corruptions d'un personnalisme agité, imprimèrent leurs poèmes sans nom d'auteur et sans les livrer à la vente.

Or, maintenant que nous nous sommes tus et que les autres ont parlé, crié, hurlé tout à leur aise, de quelles *créations*, hors de l'élan symboliste, notre art lyrique est-il grandi ?

Avec la conviction qui nous possède, profonde, que le symbolisme (qui ne fut jamais une doctrine étroite) en est encore au départ de sa courbe, nous eussions salué avec joie — comme nous l'avions fait pour *les Trophées* par exemple — toute œuvre d'art opposée réellement créatrice.

Nous ne craignons pas de le dire tout net : il ne s'en est pas produit.

Ce qui se produisit fut un affaissement extraordinaire des moyens d'expression d'une part, sous couleur de simplicité ou d'humanité ; de l'autre, ce fut la reconfusion de l'art lyrique et de l'art oratoire comme aux temps des plus mauvaises tirades romantiques. Si des poèmes témoignaient de qualités précieuses, il se trouvait qu'en dépit sans doute des auteurs eux-mêmes, elles empruntaient à divers sens du symbolisme leur caractère. Quelques femmes symétriques (qui développè-

rent d'ailleurs l'art de la réclame à un point que l'intelligence ménagère des hommes ne connaîtra jamais) firent preuve d'une langue aiguë ou savoureuse, mais d'une musicalité pauvre. Partout, partout, plus les barbares hurlaient à la mort, plus on pouvait constater, dans toutes les branches de l'expression artistique, la vie intense du symbolisme et ses victoires pénétrantes sous les bannières les plus bigarrées.

C'est qu'en effet le symbolisme, qu'on s'est efforcé en vain de rétrécir, est tout autrement que ne le fut le romantisme même, infixable; et ce qui est si particulier dans notre art lyrique, la précision émotive du détail et le sens du général, est, dans tous les autres arts, son œuvre.

Aussi est-on obligé de reconnaître que les poèmes symbolistes volontairement plus rares de ces quatre dernières années, après la magnifique abondance du lustre précédent, sont parmi les plus neufs et les plus parfaits dont une époque puisse s'enorgueillir. Il n'y eut pas un livre lyrique qui en 1900 ait égalé *Les Quatre saisons* de Stuart Merrill; il n'y eut pas un livre, en 1901, qui ait atteint la beauté des *Petites légendes* d'Emile Verhaeren et des *Stances* de Jean Moréas (car il faut bien comprendre que le classicisme des *Stances* loin de contredire le symbolisme en découle); il n'y eut pas un livre, en 1902, qui ait surpassé *Clartés* d'Albert Mockel; il n'y en eut pas un, en 1903, qui se soit affirmé au-dessus d'*Amour sacré* de Francis Vielé-Griffin; il n'y en eut pas un, en 1904, qui ait approché la pureté de la *Chanson d'Eve* de Charles van Lerberghe. Et il va sans dire que sans Maeterlinck dans *Le Figaro* pour cette dernière, aucune de ces œuvres n'aurait provoqué un article sérieux dans les grands périodiques.

(Et en 1902, les soirées inoubliables de *Pelléas et Mélisande !*... Cette prodigieuse union des deux arts fraternels !... la surprise jamais lassée du public qui semblait dire : « Comme on nous a trompés ») !

Ce qu'il y a de remarquable est qu'avec une égale entente du sens lyrique aucun de ces cinq livres de poèmes n'a quelque communauté de ton ou de couleur avec le voisin ; ils sont, chacun, aussi originaux que s'ils n'étaient pas alliés. Ouvrez les chefs-d'œuvre de nos pourfendeurs, des Gregh, Bouhélier, Magre, etc., vous serez frappés combien leur hybridité, malgré la différence des tempéraments, a des points de contact trop étroits.

Jamais silence n'eut par la force des choses plus belle victoire !

Pourquoi donc en sortir ? — Eh ! mon Dieu ! parce que nous ne sommes pas morts, mais en vie, surabondants de vie concentrée et mûre. Le silence peut être une nécessité de repliement ; qu'il se prolonge, c'est une abdication. La foi ne peut se taire.

Serait-ce que nous aurions tort d'accorder aux négations mal ordonnées des critiques officiels, aux timidités bourgeoises de certains ou aux cris de nos petits sauvages une importance qui ne leur viendrait que de notre attention ? Mais cette liquidation faite, nous ne leur en accorderons aucune. Seulement il n'est point vrai que les œuvres parlent toutes seules ; ce sont les idées mêmes qui se mangent comme des habits dans le silence, — ces bonnes laines réchauffantes des œuvres...

Il importe du reste d'aller plus avant dans l'avenir, de décou-

vrir toute l'étendue où l'art lyrique peut nous porter, d'enfoncer plus profondément nos jalons d'or.

Puis l'on ne s'imagine pas ce qu'il y a de jeunes esprits isolés qui s'ouvraient à la révélation d'art du symbolisme comme à une liberté nouvelle vraiment pure et qu'ont révoltés les pantalonnades dernières. Je viens, ces années passées, de parcourir la France dans tous les sens. Partout j'ai rencontré des fidèles étranges aussi passionnés de lyrisme et d'art que dégoûtés de la littérature. Ils ne nous comprenaient pas : notre mutisme les étonnait, un peu même les décourageait.

C'est que les œuvres ne peuvent pas être les seuls « faits » d'un art ; que ces faits soulèvent des actes extérieurs qui doivent provoquer une *action*. Négliger cette action est trahir l'œuvre même. Et toute négligence désoriente, alors que l'on attend pour assurer sa confiance l'affirmation des croyants. Ainsi les élastiques injures que nous venons de sentir sous nos pieds doivent nous être comme autant de petits tremplins qui ne permettent pas de rester sur place... Rebondissons. Il n'est rien de tel pour se reconnaître. On ne se dérobe pas à l'occasion d'un examen de conscience : d'une de ces actions pratiques qui sont comme les étais de la critique spéculative, qui lui donnent sa solidité. Toutes les manifestations de la vie, et les plus élevées, obéissent à la même loi : l'impossibilité de se soustraire, sans déchéance, à l'action correspondante des actes qui vous atteignent. Il n'est point de dignité plus fausse que d'ossifier notre patience, longtemps nécessaire pour plus de force, mais ainsi rendue impuissante. Les œuvres existent autant par les idées dont on les enveloppe dont on les réchauffe que par elles-mêmes. Et l'action critique, pour les

soutenir dans cette chaleur de la vie, ne doit croire indigne d'elle aucun des menus soins d'une vraie sollicitude.

Débarrassons-nous donc brièvement une dernière fois de tous les clichés : sur le néant du symbolisme, sur la préoccupation de la forme, sur notre dédain de la vie, sur l'action sociale de l'œuvre et de l'artiste, sur les nationalités, sur notre irrespect des maîtres, sur notre mépris de la science (l'acte d'un mauvais clerc nous y aidera), et tout ce vieux lest jeté, rebondissant, nous monterons plus haut.

II

Un peu d'apologétique.

Le Symbolisme. — Jamais expression d'art ne fut plus claire.

Il eût été facile aux pamphlétaires, avec quelque scrupule, de faire œuvre critique rien qu'en coordonnant, en élucidant les unes par les autres les définitions diverses qui ont été répandues avec abondance depuis vingt ans par Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Paul Adam, Maurice Barrès, Achille Delaroche, Charles Morice, Georges Vanor, Albert Mockel, Gustave Kahn, Francis Vielé-Griffin, André Gide, Remy de Gourmont et moi-même.

Rappelons ces bases générales : la première ne sépare pas le symbolisme « de la vie même » ; la seconde et la troisième disent la nature et l'essence du symbolisme ; la dernière, ses affinités avec d'autres expressions d'art.

De Griffin, en 1895 :

« Ce qui caractérise le Symbolisme, *c'est la passion du mouvement* au geste infini, *de la Vie même*, joyeuse ou triste, belle de toute la multiplicité de ses métamorphoses, passion agile et protéenne, qui se confond avec les heures du jour et de la nuit, perpétuellement renouvelée, intarissable et diverse comme l'onde et le feu, riche du lyrisme éternel, *prodigue comme la terre* puissante, *profonde* et voluptueuse *comme le Mystère.* »

D'André Beaunier :

« Il y a deux manières essentiellement en art, dont l'une consiste dans l'*expression directe* et dont l'autre procède par *symboles*. Un symbole est une image que l'on peut employer pour la représentation d'une idée, grâce à de secrètes condescendances dont on ne saurait rendre compte analytiquement.

« La valeur expressive du symbole est dans une certaine mesure mystérieuse... L'art est réaliste ou symboliste.

(*La Poésie Nouvelle*).

De M. Georges Pellissier, cette page excellente pour le grand public et trop peu connue :

« Comment caractériser la conception que le Symbolisme se forme de la poésie ? Telle qu'il l'entend, la poésie a pour objet, non pas de reproduire avec précision des formes déterminées, mais d'évoquer « l'âme des choses ». En face d'un paysage, le Parnassien rendra par des termes aussi justes, aussi nets que possible, tout ce que perçoit son œil ; le Symboliste, découvrant sous les apparences sensibles ce qu'elles recèlent de latent, traduira la « correspondance » de ce paysage avec son âme, car l'âme des choses, à vrai dire, c'est l'âme même du poète.

... « Pour être un poète symboliste, il n'est pas nécessaire de faire proprement ce qu'on appelle des symboles ; il suffit d'exprimer les secrètes affinités des choses avec notre âme. Mais une poésie qui a ces affinités pour objet sera le plus souvent symbolique ; car, dès que nous les suivons avec quelque teneur, elles revêtent la forme du symbole. Qu'est-ce donc que le symbole ? Distinguons-le de la comparaison et de l'allégorie. Tandis que la comparaison considère deux termes en les maintenant éloignés l'un de l'autre, le symbole associe ces deux termes intimement, ou, pour mieux dire, les confond. Quant à l'allégorie, elle se rapproche beaucoup moins du symbole que de la comparaison même. A une idée déjà conçue par l'esprit en

dehors de toute forme sensible, elle superpose une image tirée du monde extérieur ; elle n'est guère qu'une comparaison qui se prolonge. Le symbole est tout autre chose. Le symbole a pour caractère essentiel d'éclore spontanément, sans réflexion, sans analyse, dans une âme simple qui ne distingue même pas entre les apparences matérielles et leur signification idéale. A vrai dire, les poètes n'ont guère plus, de nos jours, cette simplicité d'âme. Mais ils s'efforcent de revenir à la candeur primitive. Ils réagissent par là contre la poésie critique et analytique des Parnassiens, contre leur philosophie, plus ou moins consciente, qui est le positivisme. Enfin le symbole, beaucoup moins précis que l'allégorie, est aussi beaucoup plus complexe ; les similitudes qu'il exprime, étant peu rigoureuses, peuvent s'étendre à plus d'objets unis ensemble et fondre plus de significations diverses. (*L'Evolution de la poésie dans ce dernier quart de siècle. — Revue des Revues*, 15 mars 1901).

Ce que, répondant à cette question : « Quels sont les principes de l'impressionnisme et du symbolisme dans la littérature et les autres arts ? » M. André Beaunier résuma en ces quatre petits paragraphes dont la concision pleine conviendrait très bien à quelque « Manuel Roret » de l'art contemporain :

1° Le symbolisme est une manière artistique qui consiste à suggérer, non à décrire.

2° La description pure et simple s'accorde avec une philosophie positiviste. Le symbolisme, au contraire, convient à une doctrine qui fait sa part à l' « inconnaissable ».

3° Le symbolisme, l'impressionnisme ont encore eu cette raison d'être de réagir contre des poncifs. Ces nouvelles écoles ont fait, en art, un grand effort de sincérité.

4° Le symbolisme et l'impressionnisme semblent, d'abord, être des

doctrines contraires : le premier visant l'objectivité, le second s'avouant subjectif. Mais cette contrariété n'est qu'apparente, l'impression la plus aiguë, la plus sincère étant la plus générale et la plus vraie. (*La Fronde*, 26 mai 1901).

Il va sans dire que ces éclaircissements simplifient pour plus de netteté et ne touchent pas toutes les conséquences qui se manifesteront encore.

A part la citation de Vielé-Griffin dont la date (1895) est significative dans sa revendication du « mouvement » et de la « vie », nous n'avons voulu donner que des opinions d'étrangers au symbolisme même, elles ne sont que plus valables, suffisantes à l'intellection des clichés qu'il ne faut pas se lasser de détruire.

Certes qu'on aurait le droit de s'en lasser ! Outre nos défenses au jour le jour en d'incessantes revues de batailles, il n'a pas paru moins de dix ouvrages de critique générale qui offraient toutes les réponses possibles. Après *La Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice parue en 1889, l'année 1891 nous donne le *Traité du Narcisse* (*Théorie du Symbole*) d'André Gide ; 1893, *L'Idéalisme* de Remy de Gourmont ; 1894, les excellents *Propos de littérature* d'Albert Mockel ; 1895, *La Poésie populaire et le lyrisme sentimental* (dans la revue *La Société nouvelle*, paru en librairie en 1899) ; 1896, *Le Ier Livre des Masques* de Remy de Gourmont ; 1897, *La Poésie contemporaine*, de Vigié-Lecocq ; 1898, *Le IIe Livre des Masques ;* 1901, *Le Tourment de l'unité*, d'Adrien Mithouard ; 1902, *La Poésie nouvelle*, d'André Beaunier. Puis, seuls entre tous dans les revues de poids, sans les acidités de MM. Anatole France et Jules Lemaître, M. Brunetière, par ses études

loyales à la *Revue des Deux-Monde* et M. Georges Pellissier, en divers recueils avaient éclairci le nécessaire.. Mais M. Brunetière, le 31 mai 1893, dans une leçon spéciale à la Sorbonne, sur le symbolisme, avait eu beau dire :

« ... Ne voyons-nous pas poindre la signification de ce mot de symbole » dont on se moquait si fort, avec moins d'esprit que d'envie d'en avoir, il y a huit ou dix ans, dans un certain monde et dans certains journaux ? Les journaux et le monde, je ne vous l'apprends point, sont admirables pour parler de ce qu'ils ignorent ; et l'ironie n'est trop souvent qu'une forme de l'inintelligence. » (*L'Evolution de la poésie lyrique*, t. II, p. 248).

On n'en vient pas moins de goûter contre le symbolisme, douze ans après ces paroles, toutes les « formes de l'inintelligence », et quelles formes !

Reprenons donc les clichés les moins épais :

Cliché I. — Les symbolistes n'ont rien inventé ; ils n'ont inventé que... la poésie. N'est-ce pas beaucoup ? L'humanité a-t-elle attendu leurs prétentions pour la connaître ? Qu'ils affectionnent une certaine manière de présenter des images, on le leur concède. Encore est-elle de tous les temps ! et M. Jules Lemaître, à propos d'un vers de Maynard, croyons-nous, l'a joliment déduit.

Réponse. — Le début d'une invention est presque toujours une *réinvention*. Nous ne demandons pas mieux que de nous rattacher au passé avec lequel on a voulu, d'autre part, que nous rompions non sans brusquerie... (Ne faudrait-il choisir ?) Eh oui ! le symbolisme a des racines profondes dans tout ce que la poésie de tous les siècles a conçu de poésie *vraie*. Il se

rattache très bien, par exemple, à cette strophe de Tristan l'Hermite dans *Le Promenoir des deux amants :*

L'ombre de cette fleur vermeille
Et celle de ces joncs pendans
Paroissent estre là-dedans
Les songes de l'eau qui sommeille.

Mais peut-on nier combien est rare cette infinitude dans l'accent de la lyrique française ! Le symbolisme a fait une grande lumière de quelques éclairs, chez les meilleurs poètes, perdus dans la nuit. Il y parvint : 1° par le dégagement de tout ce qui n'est pas la *poésie* ; 2° par une véritable construction lyrique. — Jusqu'à ces dernières années la poésie en France n'avait jamais été complètement elle-même ; elle ne se séparait guère de l'éloquence, de la philosophie, ou de l'histoire anecdotique. Une ode de Victor Hugo est encore un « discours » en trois points ; un poème de Musset un « plaidoyer » ; un autre de Leconte de Lisle, une « narration » précise, documentée. On s'est efforcé de donner à la poésie sa valeur d'art particulière, indépendante de toute autre forme d'expression. Là est la découverte certaine, absolue, du symbolisme.

Cliché II. — Ce n'est qu'une illusion assez grosse. Dès qu'il y a *mouvement,* il y a « éloquence » ; *pensée* « philosophie » ; *sentiment* « anecdote ». — On ne peut éviter que toutes les *expressions* littéraires ne se touchent dans toutes les *formes.* Au surplus, cette illusion fut déjà celle des parnassiens, lors qu'ils préconisèrent contre le lyrisme oratoire des romantiques la notation concentrée, stricte et objective.

Réponse. — On sait de reste que cet *en deçà* des choses est

l'opposé du *par delà* symboliste, et que pour éterniser la vie, ils l'arrêtent là où nous la prolongeons. Le document, fût-il métaphorique, n'est pas plus de la poésie que le discours. La question est, si en effet toutes les formes mêlent sur quelques points l'« éloquence », la « philosophie » et l'« anecdote », qu'aucune de ces expressions, chacune ou tour à tour, ne les régisse en mode dominateur. Il faut en somme que le poème soit construit autrement qu'une harangue, une dissertation ou un récit. Or, jusqu'aux symbolistes, IL NE L'AVAIT JAMAIS ÉTÉ. Quelques vers, quelques strophes échappaient seuls au prosaïsme de la *composition* sous le poétique de la *conception ;* — des détails, pas un ensemble. Les poètes n'avaient jamais obéi que momentanément et inconsciemment à leur mode : *l'idée lyrique,* c'est-à-dire à cette fusion parfaite de l'idée et de l'image, qui sans dissociation possible, sans développement extérieur à la synthèse de l'unité première, devrait être le seul élément générateur du poème, et qui commande un ordre spontané dont le caractère suffit pour que l'éloquence et autres expressions restent sous-jacentes. Les poètes entendaient peu cet ordre, parce que leur pensée même, absente ou trop nue, était insuffisamment lyrique de ce qu'elle n'avait pas été pénétrée de *l'idéalisme symbolique*, qui en donnant le « par delà » ne l'abstrait point des choses comme il ne restreint pas les choses de leur pouvoir spirituel.

Cliché III. — Vous ne vous êtes pas contentés de dégager le mode poétique, vous l'avez épuré par une idéalisation excessive ; les choses dont vous prétendez ne pas vous abstraire se sont évanouies par l'abus de signification que le symbolisme en tire. M. Maurice Barrès qui est, avec M. Paul Adam à l'autre bout du symbolisme, votre romancier, vous

en avertit récemment dans son *Voyage de Sparte*. Il dit au « cheval ailé » sur l'Acro-Corinthe : « ... Où veux-tu courir ? Hors de toutes limites ? C'est courir au délire. Tu cherches ton propre songe. Tu veux, dis-tu, toujours plus d'azur. Il n'y a pas d'azur, il n'y a que notre amitié. » Entendez bien : « Il n'y a que notre amitié... » Cependant vous la dédaignez, puisque votre art est un art de volonté mentale qui volatilise la vie qu'elle domine, la vie dont le sens quotidien nous tient le plus au cœur, source de la plus haute poésie et des plus prenantes émotions.

Réponse. — Cela serait vrai si le symbolisme n'avait d'autre objet que d' « incarner l'idée », que d'exprimer un idéalisme transcendant, que d'être, suivant le mot de M. Brunetière, « une métaphysique manifestée par des images ». Mais cet idéalisme volontaire est comme trempé chez nous par ce que j'appellerai le *sensibilisme mystique,* le sens de ce mystère quotidien qui compose la vie même et dont tant de nos vers sont émus.

Cliché IV. — Ce sensibilisme comme cet idéalisme demeurent dans l'exception ! Ils ne sont pas accessibles aux âmes simples. L'un comme l'autre s'éloignent trop de nous par leurs partis pris de généralité impersonnelle. Et il n'y a pas de poésie lyrique, humaine, vibrante, qui ne soit *personnelle*, qui ne cherche l'action directe.

Réponse.—Erreur, d'abord ! Plus une âme est simple, c'est-à-dire capable encore de s'entendre, plus le sens du « par delà » quotidien lui est inné, mieux elle goûte d'après Vigny,

La volupté des soirs et les biens du mystère.

Puis admettons vos négations ; — le symbolisme est formé

de deux affluents : cet « idéalisme constructif » qui lui vient de Stéphane Mallarmé et la source instinctive de Paul Verlaine qui lui donna le *réalisme sentimental*. Ces eaux de nature adverse sont mêlées dans le même fleuve, elles ne peuvent se désunir, pas plus que les poètes ne les distinguaient jadis dans leurs bons jours. La même pièce de Tristan l'Hermite dont plus haut nous tirions une strophe, nous offre cette autre :

Ce rossignol mélancolique
Du souvenir de son malheur
Tasche de charmer sa douleur
Mettant son histoire en musique.

Ce rappel discret et ce sourire voisinant avec l'infinitude de l'impression qui surprenait dans les ombres des « joncs pendants »

Les songes de l'eau qui sommeille

disent bien comme on peut remonter notre courant double presque dès l'origine uni. — Ensuite par le réalisme sentimental, « *l'expression directe* » ne s'oppose pas au symbole ainsi que l'avance justement à un point de vue d'ensemble M. André Beaunier. Rien n'est plus « direct » que l'expression du détail chez les symbolistes ; ils ont toujours eu des sens précis pour soutenir leur imaginative, comme de purs poètes populaires qu'ils sont dans une autre sphère que la paysanne. Les vrais symbolistes, et là est leur originalité grande, ne se filient uniquement ni à Mallarmé ni à Verlaine ; ils les confondent en eux, à la fois ou tour à tour, avec les atavismes de Vigny et de Musset. Verlaine est de la lignée de Musset. Et l'un des pre-

miers symbolistes qui sema beaucoup d'idées esthétiques fécondes, M. Edouard Dujardin, se réclamait de Musset en tête de ses poésies. On peut juger du dernier aboutissement de cette union dans un poème admirable de Jehan Rictus, en langue populaire parisienne, *Le Revenant*, qui est célèbre et que sans pudeur, sous le titre de *Le roi sans couronne*, un « naturiste » vient de délayer et de fausser en quelques actes forcenés. — Le caractère d'universalité de la poésie symboliste rend plus intense sa force d'action personnelle et directe.

Cliché V. — Tout cela fait du réalisme bien compliqué. Ce réalisme-là a encore quelque chose d'artificiel pour les vrais sentimentaux, ceux qui composent la grande phalange poétique et qui ne veulent point que des imaginations traversent leurs souffrances ou leurs joies. Le « par delà » dépasse moins les choses qu'il ne les dépasse eux-mêmes. Ils n'en ont aucun besoin. Ils sentent simplement dans leur cœur et dans leur chair. Personnelle, mais subordonnée, tandis que la muse verlainienne ramène toujours à elle seule les éléments de son décor, leur action est avant tout *soumise;* il n'y a point de sincérité pour eux sans soumission ; il s'agit de s'abandonner à la nature comme dans un pré qu'on fane, de se rouler dans les herbes chaudes. Une poésie qui ne les satisfait point se prive de la moitié de ses forces.

Réponse. — Vous voulez dire que l'accent personnel doit se soumettre à la *vérité*, que les poètes ne se conçoivent plus que *sincères*, et que pour la profondeur même de leur émotion leur exaltation vers la beauté ne doit point déformer la nature, sentie, embrassée pour elle-même. Or un jeune écrivain vient de prouver dans un remarquable *Essai sur le symbolisme* que les symbolistes étaient les seuls poètes *vrais*, parce

qu'ils savaient non seulement se soumettre aux choses, mais s y « *incorporer* ». S'appuyant sur une théorie de M. Bergson, M. Tancrède de Visan constate que des deux manières de connaître l'objet : l'une qui consiste « *à tourner autour* », l'autre « *à entrer en lui* », la première « analytique » n'atteint que le *relatif*, la seconde « intuitive » touche à *l'absolu*, parce que en effet « le monde, en plus de sa réalité propre, est le produit de nos sens et aussi de notre intelligence ». — Ainsi, dirons-nous, en traduisant esthétiquement, de même que notre *idéalisme symbolique* est vivifié par notre *sensibilisme mystique*, notre *réalisme sentimental* est enrichi par un *sensibilisme naturien* qui ne laisse perdre aucune des soumissions les plus abandonnées, mais avec cet immense progrès sur celles du passé et du présent négatif que « l'idéalisme symbolique » initial les situe — identifiant notre moi aux choses — dans la vraie vérité.

En touchant ces quatre points cardinaux qui ne s'opposent que pour être joints, selon l'aimantation du Nord, au propre (Ile-de-France, langue d'oïl, songes celtiques, transmissions anglaises) comme au figuré, le symbolisme forme bien le cercle distinctif de la poésie, et le plus plein, le plus vivant.

Il ne faut pas oublier que Lamartine, qui se connaissait mal, écrivait : « La poésie est de la raison chantée » ; et hier encore M. Faguet n'attendait de nous qu'un grand poème platonicien, — à la fois trop et trop peu. Que voilà un rêve d'abstracteur ! Nous retrouvons cette marotte de la connaissance chez tous ceux en qui l'art n'a jamais réellement habité, qui ne veulent pas que le poète, comme tout artiste, soit celui *qui pense par les sens*. Rien ne peut être étranger au poète, si toutefois le magasin de sa raison reste, dans l'instant qui le

soulève, attaché comme un banc de coquilles obscures au fond des eaux ingénues de son âme.

Tel fut le miracle très mal aperçu du symbolisme :

— au point de vue imaginatif, de ne méconnaître aucun des gains de notre temps, mais de laisser une immense mobilité couler sur eux, transparente et changeante, et qui porte toujours plus loin l'espoir et le désir;

— au point de vue communicatif, de ramener nos moyens d'art comme nous le verrons plus loin, au plus près possible de leur source physiologique, c'est-à-dire de leur puissance émotive.

Son influence. — M. Georges Pellissier terminait par cette conclusion l'article cité plus haut :

« Le Symbolisme n'est sans doute qu'une phase, plus ou moins durable, dans l'histoire de notre poésie. A-t-il achevé son œuvre ? Nul ne saurait le dire. En tout cas, son influence aura été à bien des égards heureuse. D'abord il a rompu avec ce réalisme et ce « mécanisme » parnassiens qui auraient fini par retrancher de l'art toute idée et tout sentiment. C'est ce que montre assez cette rapide étude. Mais ensuite, il a affranchi la métrique de règles tout artificielles et, par là, donné au poète la liberté d'accorder sa prosodie aux mouvements de sa sensibilité propre. »

Non seulement cette influence « fut heureuse », mais, nous l'avons indiqué dans la première partie de cette étude, elle fut, elle reste considérable. Il suffit pour s'en rendre compte d'ouvrir n'importe quel livre de vers paru depuis quinze ans et de feuilleter non moins au hasard un volume

de la période précédente ; chez le poète le plus vieillottement classique, romantique ou parnassien, on aperçoit vite que l'air a été renouvelé par quelques « pages » de Mallarmé, quelques plaintes de Verlaine, quelques « lignes inégales », de Laforgue, par la sensibilité pittoresque ou pénétrante de Gustave Kahn, de Verhaeren, de Maeterlinck, de Henri de Régnier et de Vielé-Griffin, — pour nommer les plus évidents.

Cette influence ne fut pas restreinte à l'art particulier de la poésie. Si elle imprégna profondément les autres arts, le théâtre et toute la littérature, c'est que les poètes, à coups de petites revues craintes et bafouées, opposèrent peu à peu victorieusement à la doctrine courte du naturalisme la doctrine autrement forte et autrement vaste de leur « idéoréalisme ». La lutte fut prodigieuse entre ces deux pôles : l'Académie française, patronne alors des résultats périmés, et la future Académie des Goncourt, par son fondateur (ne l'oublions pas) proscrite d'avance aux poètes.

Le symbolisme conserve la gloire d'avoir repris et de soutenir la force ascendante de la poésie pure dans l'intimité des âmes.

Son expansion hors des frontières témoigne de toute l'étendue de son influence. Elle est si indéniable que nos critiques trouvèrent le moyen de découvrir et d'admirer chez des étrangers ce qu'ils se refusaient à voir ou dénigraient systématiquement chez nous, les inspirateurs, en même temps qu'au nom des saines traditions, les œuvres inspiratrices étaient condamnées comme antifrançaises !... Si de toute la poésie de ces vingt dernières années, les étrangers, en dépit des Mendès, Deschamps, Dorchain et consorts, retiennent de préférence les œuvres symbolistes, c'est qu'elles sont les plus significatives,

les plus *vivantes*, au sens foncier du mot, non par des gestes extérieurs, mais par leur force de vie lyrique indépendante et fraîche.

Cette influence au dedans et au dehors fut mal comprise et très imparfaitement remarquée, de ce qu'elle ne suivit pas la marche voyante du romantisme. Les romantiques étaient toujours sur des tréteaux ; c'est par le théâtre d'ailleurs qu'ils imposèrent leur lyrisme. Nous n'étions pas enclins comme eux aux gestes personnels, contraires suivant nous à l'atmosphère de l'œuvre d'art, et nos manifestes ne furent jamais que les actions en retour d'attaques injurieuses.

Surtout, nous ne pouvions disposer de leurs moyens publics. Le romantisme profita d'abord, sous la Restauration, de ses opinions gouvernementales, puis juste à point, pour la Révolution de 1830, de ses principes de « liberté proclamés à grand fracas, deux ans avant, dans la préface de *Cromwell* et rapprochés des principes politiques de cette manière : « Après tant de grandes choses que nos pères ont faites et que nous avons vues, nous voilà sortis de la vieille forme sociale ; comment ne sortirions-nous pas de la vieille forme poétique ? A peuple nouveau, art nouveau. » (Préface d'*Hernani*). Toutes les portes officielles s'ouvrirent, malgré l'Académie et les goûts classiques de la majorité bourgeoise. De là, *Hernani* à la Comédie-Française ! Voyez-vous aujourd'hui la Comédie-Française risquant pareille bataille ? et maintenant sur la scène une pièce à scandale. Car *Hernani*, malgré les amputations les plus conciliantes, ne fut pas autre chose : un beau tapage, — transformé, déformé par les intéressés en une victoire dont la date, illusion de notre recul, se répartit sur les années de trois générations.

La preuve nous en est donnée par Victor Hugo lui-même dans une note de la nouvelle série des *Choses vues* :

« 7 mars 1830, minuit.

« On joue *Hernani* au Théâtre-Français depuis le 25 février. Cela fait chaque soir cinq mille francs de recettes. Le public siffle tous les soirs tous les vers ; c'est un rare vacarme, le parterre hue, les loges éclatent de rire. Les comédiens sont décontenancés et hostiles ; la plupart se moquent de ce qu'ils ont à dire. La presse a été à peu près unanime et continue tous les matins à railler la pièce et l'auteur. Si j'entre dans mon cabinet de lecture, je ne puis prendre un journal sans y lire : « Absurde comme *Hernani ;* niais, faux, ampoulé, prétentieux, extravagant et amphigourique comme *Hernani.* » Si je vais au théâtre pendant la représentation, je vois à chaque instant dans les corridors où je me hasarde des spectateurs sortir de leur loge et en jeter la porte avec indignation. Mlle Mars joue son rôle honnêtement et fidèlement, mais en rit même devant moi. Michelot joue le sien en charge et en rit derrière moi. Il n'est pas un machiniste, pas un figurant, pas un allumeur de quinquets qui ne me montre au doigt. »

(« Michelot — don Carlos — que sert une rare intelligence », dit le poète dans ses notes à la fin d'*Hernani.*)

Cependant Victor Hugo écrivait quatre jours plus tard, le 11 mars, dans sa préface :

« ... Le public des livres est bien différent du public des spectacles, et l'on pouvait craindre de voir le second repousser ce que le premier avait accepté. Il n'en a rien été (!!!). Le principe de la liberté littéraire, déjà compris par le monde qui lit et qui médite, n'a pas été moins complètement adopté par cette immense foule (!), avide des pures émotions d'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris. »

Et en 1831, dans la préface de *Marion Delorme*, il concluait :

« Les misérables mots à querelle, *classique et romantique*, sont tombés dans l'abîme de 1830, comme *gluckiste* et *picciniste* (?) dans le gouffre de 1789. L'art seul est resté. »

Et voilà comment s'établissent les légendes, comment se fabriquent les victoires littéraires, qui sont le fait exclusif des générations qui suivent, selon qu'elles soutiennent l'assaillant ou, définitivement, le couchent à terre.

Les symbolistes, loin d'être hostiles à l'expression dramatique, comme on a pu le croire sur la foi de certains d'entre eux qui gardaient quelques vagues préjugés parnassiens, ne purent renouveler souvent leurs tentatives, n'ayant jamais eu de scène classée à leur disposition. Cependant deux théâtres originaux, véritables formes d'*art*, ont été créés en langue française au XIXe siècle : celui d'Alfred de Musset, celui de Maurice Maeterlinck, et par une ironie singulière, sans que les auteurs eux-mêmes qui, l'un avait intitulé ses pièces *Spectacle dans un fauteuil* et l'autre, les siennes, *Petits drames pour marionnettes*, eussent été très conscients de leur nouveauté et de leur portée. — Ni l'un ni l'autre, du reste, n'avaient usé de toutes les ressources rythmiques et harmoniques du langage.

La courageuse entreprise de l'*Œuvre* produisit, avec les drames de Maeterlinck, de très belles choses comme l'*Image* de Maurice Beaubourg et le *Roi Candaule* d'André Gide, qui en ce moment même est sur le point d'être joué dans toute l'Europe ; et nous devons à M. Lugné Poë la plus grande reconnaissance pour sa vaillance à défendre le drame symboliste.

Mais ce n'est pas amoindrir notre gratitude que de déplorer la faiblesse de ses moyens d'action et de ne pouvoir comparer les rires de l'*Œuvre* avec les « rares vacarmes » officiels et répétés qui, à la Comédie-Française, travestirent *Hernani* en triomphe retentissant.

Toutefois nos contacts avec le « grand public », sous leurs diverses formes, furent beaucoup plus heureux qu'on ne se l'imagine d'habitude. Chaque fois que la presse ne s'interposa pas entre le public et nous, ils réussirent. Les poèmes les plus indépendants furent souvent les plus applaudis aux *Samedis populaires* de l'Odéon, et les chants alternés d'Henri de Régnier et de Francis Vielé-Griffin, pendant une année, en pleine feuille quotidienne, à l'*Echo de Paris*, eurent un autre succès que les rimes clownesques de Banville ou de M. Mendès qui les précédèrent.

Ces occasions ne furent pas fréquentes ; les journaux ni les revues n'abdiquaient leur hostilité, tandis que les romantiques n'eurent pas seulement tout de suite les théâtres, mais les grosses revues. Prenons celles d'aujourd'hui, la *Revue des Deux-Mondes*, *Le Correspondant*, la *Revue de Paris*, toutes les trois s'occupèrent des symbolistes et les traitèrent, dans leurs meilleurs jours, on sait comment. Jamais leurs lecteurs ne furent à même de juger un exemple des œuvres critiquées ! ils ne connurent jamais du symbolisme que des négations ! Ni par des articles théoriques, ni par des poèmes, il ne put se mettre librement sous leurs yeux. Rien ne fut accepté que les poésies dépouillées de tout caractère nouveau...

De deux choses l'une : ou nos œuvres ne valaient point qu'on s'en occupât, et alors pourquoi les critiquer ? ou elles

méritaient l'attention, et ces revues ne devaient séparer l'œuvre de sa critique. La *Revue des Deux-Mondes* elle-même l'avait observé dans la période du romantisme, quand Gustave Planche grillait à petit feu ses écrivains, tous collaborateurs de la revue. Il est vrai lorsqu'une œuvre est connue de tous, qu'il n'est pas nécessaire, pour l'examiner, de la produire ; était-ce le cas des symbolistes ? Les deux études plutôt sympathiques de M. Brunetière concluaient à l'attente des œuvres ; ces dernières parurent nombreuses, la troisième étude ne vint point...

Ce n'est pas tout : romantiques et parnassiens étaient énergiquement soutenus par des éditeurs compréhensifs ; la trahison constante des nôtres par mollesse ou inintelligence est légendaire. Ils gâchèrent, enfouirent ou corrompirent d'admirables forces venues à eux en tout abandon. Leur cervelle de lunatiques bouquinistes confondait le poème avec la curiosité bibliographique ; ou leur suffisance d'honnêtes petits comptables se croyait très entendue de capter toute poésie pour n'en faire qu'une belle devanture à leur magasin. Frappés de pyrrhonisme commercial ou hypnotisés par le soi-disant « grand public », ils niaient et ne savaient point servir ce public d'unités, ce mystérieux, mais intense public de l'œuvre d'art. Les symbolistes s'aperçoivent trop tard, s'ils s'en aperçoivent, qu'ils jouèrent le rôle des têtes de cire dans la montre des coiffeurs.

Par quel phénomène, malgré une obstruction, unique, je crois, dans l'histoire de notre littérature, des œuvres à petit nombre d'exemplaires et la seule foi des poètes déterminèrent-elles donc tant d'influence ?

L'examen de ce problème fort instructif pour le jeune

homme pressé déborderait cette simple liquidation. Mais c'est un fait : l'influence du romantisme fut celle d'une source de montagne suisse à grand apparat de cascades et de torrents rocheux ; l'influence du symbolisme est celle d'une source de prairie, qui filtre sous l'herbe, à cet endroit touffue et plus brillante... On la distinguerait mal sans les petits miroirs d'eau que laisse dans le pré chacun de nos pas. Un peu plus de brume, le matin, signale sa nappe souterraine ; mais des fuites invisibles circulent ; plus loin un ruisselet sort on ne sait d'où, le fleuve qui enfle et gagne le monde...

La technique. — Notre préoccupation de la technique, la recherche de formes nouvelles, particulièrement dans le mouvement du rythme et de la langue, fut un des principaux tremplins de l'incompréhension ou de la mauvaise foi. Et il aut bien le dire, l'incompréhension trouva quelque appui en nombre de symbolistes paresseux.

Une excuse : les révoltes contre les discussions techniques sont un reste de l'esprit romantique.

Ce détestable esprit, que notre génération n'a pas encore bien filtré, empoisonne parfois l'intelligence, alors que le tempérament même lui est hostile. On sait qu'il a comme principe exclusif la liberté, non pas la liberté d'approfondir nos moyens d'art et par conséquent de nous *recréer* une œuvre organique, mais la liberté de l'empirisme par où il fausse l'inspiration. Les résultats sont connus : cassures artificielles prises pour des nouveautés, petits désordres à travers les mêmes entraînements inconscients, dans ce qu'elle a de plus mécanique, d'une tradition tout extérieure.

Et puis l'on ne se méfie pas assez que le public condamne le poète aux aveux de l'artisan, que la poésie s'éclaire d'une publicité technique impuissante à servir les autres arts. Musique, peinture, sculpture, architecture doivent se passer de tout étalage professionnel, parce que chacun de ces arts emploie une langue dont le public ignore les éléments. Dans la poésie, il s'imagine au contraire les avoir appris, dès l'école communale, avec l'orthographe ; il se fait juge peut-être moins de nos œuvres que de nos moyens. Son illusion est légitime : la poésie rentre dans ses premiers exercices de lecture et de mémoire. Sa juridiction appelle donc notre défense contre un enseignement de l'école qui n'a pu rien lui apprendre, et duquel cependant il croit tenir tous nos droits avec sa langue qui est celle de tous.

Cette défense par les poètes de leurs moyens, défense non pas lyrique mais minutieuse, est sans doute un des signes les plus évidents de leur vitalité créatrice, puisqu'elle se produisit à toutes les époques de renouveau. Et l'on remarquera que leur lassitude des discussions publiques sur les points vitaux de leur métier, leur acquiescement au « n'importe quoi » ou au « tout ce qu'on veut », coïncide avec les reprises truquées de la routine, avec une diminution de la conscience.

Aucuns de nos petits sauvages, comme on l'a vu, ne s'accordent sur le fameux *vers libre*. Pour les uns, il reste la seule trouvaille du symbolisme; pour les autres, il en accentue l'abomination. Avec M. Mauclair, les nouveaux venus en assureront le triomphe; avec M. Ernest-Charles, les symbolistes mêmes y ont renoncé. A la vérité, les uns et les autres parlent du « vers libre » comme des sourds.

Il serait bon de nous étendre sur certains points et de les fixer, sans entrer dans les détails, sans chercher dans cette revue d'ensemble à préciser ainsi ces graves et primordiales questions de l'*unité* DU *temps rythmique* et de l'*unité* DE *temps métrique*, trop imparfaitement résolues encore. Et nous craindrons d'autant moins l'éternel reproche de nous arrêter avec plus de complaisance sur ces points que sur le reste, que ce sont ces points mêmes qui retiennent davantage l'attention injurieuse de nos critiques.

Il est d'abord nécessaire de formuler à la manière de Théodore de Banville :

Article unique. — Il n'y a pas de *vers libre.*

Bien mieux : il n'y en a jamais eu et il n'y en aura jamais...

L'appellation « vers libre » ne peut avoir aucune signification, dans le sens nouveau comme dans l'ancien. Dans l'ancien, on sait qu'elle désigne une suite de vers de différentes longueurs. Mais chacun des vers ne gagne pas pour cela quelque liberté, et l'alexandrin reste ce qu'il serait sans ses voisins plus courts ou plus longs. Dans le sens nouveau, ou le vers perd sa figure distinctive s'il devient réellement « libre » pour n'être qu'une partie, résolue plus loin, du développement rythmique, et alors ce n'est plus un « vers » ; ou il garde sa netteté classique, et il ne peut être qualifié de « libre ». Les deux termes sont contradictoires.

Cette appellation n'est donc qu'une étiquette qui ne définit rien, même si l'on a soin d'employer le pluriel pour les vers de La Fontaine et le singulier pour les modernes. On est obligé de s'en servir puisqu'elle a passé dans l'usage, mais en sachant bien qu'elle est absurde, et d'autant plus qu'elle semble donner le droit d'être libre au hasard.

Or, il n'y a pas plus de hasard dans le vers libre que dans le plus rigide alexandrin : il ne tend qu'à substituer une loi organique interne à une loi extérieure mécanique.

Parenthèse à lire tout de suite. — (Il est bien entendu qu'en art, lorsqu'on se sert du terme *loi*, il ne peut être question, quelle que soit leur valeur scientifique réelle, de lois rigoureuses et d'une fixité astronomique, mais de simples *déterminantes générales* et de deux ou trois *principes*, non immuables bien qu'à peu près constants, dont la violation s'autorise facilement de raisons passagères. Une loi en art n'est organique que si elle est souple.)

Rappelons et recassons certains clichés :

Cliché I. — Le vers libre, quoi qu'il fasse, quelque perfection qu'il atteigne, est condamné à l'avortement, parce qu'il se manifeste en dehors de toutes les conditions historiques où se soient jamais produites des modifications dans l'art des vers. Il ne tient aucun compte de la physionomie originelle et indépendante *du vers* qui, en admettant qu'il évolue, a, dans toutes les littératures, toujours évolué sur lui-même, sans perdre les deux ou trois caractères essentiels de sa structure. La condition première d'une forme d'art, surtout lorsqu'elle est attachée comme notre poétique à la naissance d'une langue, a des racines qu'il n'est au pouvoir d'aucun génie de brutalement couper. Ces racines sont d'autant plus fortes, longues et profondes que l'arbre a grandi et qu'il épanouit un plus vaste feuillage.

Réponse. — Nous pourrions aisément répondre qu'il n'est pas de conditions historiques qui ne doivent céder à la nécessité vitale de conditions physiologiques et scientifiques nou-

velles, que l'œuvre du XIXe siècle a été dans tous les ordres de l'esprit, dans les arts comme dans les sciences, de les substituer à des bases historiques trompeuses, et que justement la prétention du vers libre est de redonner à notre expression rythmique toute la force physiologique qu'une routine mauvaise lui a fait perdre. Mais nous n'avons pas besoin de cet argument péremptoire ; nous acceptons le terrain historique le plus limité.

1° Le vers libre dans ses rapports avec l'élément premier, la langue, en utilise vraiment la matière vivante, dans toute sa valeur de *parole*, conformément aux origines populaires de notre métrique, valeur qu'une syllabation graphique, depuis le XVIIe siècle, outrancière, dénaturait chaque jour davantage.

2° Le vers libre restitue à *l'accent*, base constitutive originelle de notre vers où la syllabe n'a qu'un rôle d'*impersonnelle* unité, la force expressive dont cette syllabation et les césures mécaniques le dépouillent.

3° La physionomie du vers uniformément césuré, comme des autres, garde ses traits habituels, modifiés, suivant les besoins de l'expression, par les coupes lyriques *déjà en usage à la naissance de notre poésie.* — Ainsi le décasyllabe ne possédait pas seulement la coupe 4 + 6, mais les 6 + 4 et 5 + 5; le dodéca possédait en plus de la 6 + 6 non seulement la 8 + 4, mais la 7 + 5 dont M. Jeanroy dans ses *Origines de la Poésie lyrique* cite des exemples nombreux.

4° Le droit pour le vers libre de dépasser la mesure de l'alexandrin est *rigoureusemnt traditionnel* comme celui de ne pas s'inquiéter si l'accent détermine des mesures impaires. Les vers les plus anciens de la poésie lyrique sont des vers de 15 et de 11 syllabes ; il y en a fréquemment de 13 ; l'on en

trouve de 17. Et ils existent bien dans leur longueur sans qu'on puisse les croire une réunion de deux petits vers.

5° Enfin rien n'est plus légitime, étant donné déjà l'ancien vers libre, que d'ajouter à ses entrecroisements, avec toutes les coupes renouvelées des impairs, un jeu d'accents, tel que peut l'appeler une oreille moderne suivant le tact et le doigté du poète. — Nos strophes n'auront jamais la hardiesse de celle d'une chanson du moyen âge transcrite par M. Jeanroy qui, composée de six vers, fait suivre deux 7 syllabes de deux 11 coupés en 7 + 4 pour se terminer par deux 10 syllabes coupés en 5 + 5.

Ainsi, loin de négliger l'ombre d'une racine, le vers libre les ramifie toutes et revivifie celles qu'avait desséchées la Renaissance. Car notre poétique ne date pas plus de la Renaissance que le métier de notre musique, de notre architecture, de notre sculpture ou de notre peinture. La Renaissance eut le tort, notamment, de ne nous transmettre que les formules des vers épiques sans savoir que ces mêmes vers employés lyriquement comportaient, suivant le premier instinct populaire, une liberté qu'avait déjà détruite au xve siècle, et bien avant, la chinoiserie des poèmes à formes *fixes*, la législation pédante des *jeux floraux*, des *puys* et des *palinods*. La Renaissance refondit artificiellement notre lyrique, en retombant dans les mêmes erreurs de la formule fixe par sa classification poétique des genres à la mode de l'antiquité comme par sa préoccupation étrangère du *mètre ;* le vers libre, qui dégage des genres le poème, renoue la tradition française du *rythme*.

Cliché II. — Si l'alexandrin, même sous sa seule forme

épique, a pris une place prépondérante, c'est que l'on a reconnu combien sa souplesse rendait inutile une variété de vers ou de combinaisons moins heureuses ; or, vous ne tendez qu'à le déformer quand vous ne le détruisez pas. Et vous, vous ne pouvez détruire l'alexandrin, fruit de l'expérience séculaire, instrument admirable parce que la science se trouve d'accord avec la tradition (12 : le plus grand commun diviseur ; 12 : limite du temps respiratoire ; 12 : dernière unité perceptible à la série ; etc...) pour qu'il constitue notre mètre par excellence ; des chefs-d'œuvre l'ont consacré.

Réponse. — Le vers libre n'a jamais voulu détruire et ne détruit pas l'alexandrin. Dès l'origine symboliste, aux temps confus où l'on ne parlait que de liberté, on soutenait l'usage de cette complète résolution rythmique. Le vers libre lui permet seulement de profiter de toutes ses ressources et de prendre toute sa force à une place choisie. —L'alexandrin classique est un « accord parfait », on ne compose pas des suites harmoniques avec des successions ininterrompues d'accords parfaits. Trop de plénitude arrête l'action ; loin de renforcer l'expression, elle l'appauvrit. De là, l'hostilité sans cesse renouvelée contre le vers de grands ou notables prosateurs, et non pas seulement des écrivains analystes fermés à la beauté verbale, mais des plus expressifs. La perfection racinienne ne serait-elle pas une faiblesse devant les centuples trésors d'un Pascal ou d'un Bossuet ?

Cliché III. — Que le vers libre garde par places l'alexandrin et n'en rejette que des suites trop uniformes, on ne doit pas en effet le contester, car il semble à beaucoup que le meilleur des vers libres est dans les alexandrins qui s'y emmêlent,

Cela prouve sans doute que la cadence de ces derniers reste la seule bonne.

Réponse. — Il y a deux espèces de vers libre : celui qu'on peut appeler le vers libre de transition, qui consiste en quelques pianotements de rythmes fugaces ou boiteux autour d'un alexandrin constant, et le véritable vers libre qui n'emploie la carrure alexandrine qu'à sa place exacte d'élargissement ou de résolution. — Avec la première espèce, il est naturel qu'on éprouve une joie particulière d'un mètre spécialement mis en valeur par les alentours qui nous y ramènent sans cesse ; mais, avec la seconde, cette préférence n'est qu'une marque de l'habitude, une impuissance chez le lecteur à sentir *rythmiquement*. Son goût atavique et métrique le range parmi ces auditeurs qui ne se reconnaissent dans la trame musicale qu'au moment des périodes carrées et dont la satisfaction ne s'éveille qu'avec les cadences où le souvenir se retrouve. Il rentre dans la catégorie de ceux, incapables de s'abandonner à la volonté de l'artiste, pour lesquels une œuvre doit être avant tout une récréation de leur mémoire.

Cliché IV. — Mais l'alexandrin, le romantico-classique, n'a pas qu'une sorte de cadence ; Victor Hugo a tiré de ses jeux et de toute notre métrique les effets les plus multiples. « L'art des vers, après la contribution capitale qu'il doit au génie de Victor Hugo, écrit M. Sully-Prudhomme, a reçu tout son complément, a épuisé tout le progrès que sa nature comportait. »

Autrement dit : Le vers libre brise sans utilité une tradition remplie jusqu'aux bords par le génie du grand poète ; on n'a plus qu'à boire après lui. Il suffit que de boire on ait des manières diverses, et chacun son cru.

Réponse. — Le vers libre ne brise rien. Hugo se contente encore le plus souvent des apparences graphiques et syllabiques. Le vers libre n'entend user que d'éléments *vrais*. Il est plus traditionnel que le vers de Hugo pris sous certains aspects rompus ; notamment, il met d'accord la phrase et le rythme (sauf toujours les exceptions légitimes) et, d'autre part, il développe seul les conséquences logiques des rénovations du poète lorsqu'elles existent réellement. Car Hugo ne prétendait pas à autre chose qu'au vers *brisé*, comme il l'écrivait à Wilhem Tennint (1843) ; ses nouveautés sont presque toujours moins d'homogènes figures nouvelles que des *rejets* sur l'hémistiche ; surtout, surtout les concordances sont rares ou fortuites entre les coupes d'un vers et les suivantes : la symétrie machinale extérieure reste maîtresse. Au contraire, le vers libre tient liée chaque onde du mouvement. Les vers-libristes fécondent la tradition ; M. Sully-Prudhomme la stérilise.

Cliché V. — Le vers-libriste ne peut être différent des autres artistes qui doivent plier leur volonté particulière à des règles impersonnelles que dictent les conditions physiques de nos sens et l'expérience générale. Cependant chaque vers-libriste a sa règle propre qui, faute d'un guide impersonnel, n'a point de direction évidente pour tous. Il s'ensuit qu'il retombe dans les virtualités de la prose.

Réponse. — Quelle est « la direction évidente pour tous » dans les moyens employés par la musique, la peinture, la sculpture ? pourquoi la poésie, seule de tous les arts et contrairement à sa liberté originelle, souffrirait-elle la pauvreté de moyens qui, comme la versification, imposent *d'avance* des rapports égaux et constants ? et les « règles impersonnel-

les picturales ou musicales en quoi sont-elles autre chose que des « principes généraux » sans cesse transformés par la mise en œuvre personnelle ? Le vers libre à son tour obéit à de véritables lois analogues, phoniques et rythmiques, indépendantes des recherches propres à chaque poète, tandis que l'impersonnalité de l'ancien vers ne tient qu'à des *procédés*. Les académiques ne le voient point, parce qu'ils ont toujours pris de simples recettes historiques pour des lois physiologiques. Ces formules ne furent jamais que *subies* des bons poètes. Ils en tiraient des beautés, mais par l'application de lois d'équilibre et de correspondances, soit d'harmonie, soit de rythme, toutes différentes des symétries arbitraires, lois véritables celles-là, et générales, suivant les phénomènes naturels de la parole rythmée, jeux d'accents, d'agglutinations et de timbres, sans lesquels n'eussent jamais pu naître à la poésie, comme disait André Chénier en un vers qui est un exemple,

Les nombres tour à tour turbulents et faciles.

Le vers libre doit faire définitivement triompher le scrupule de ces lois intérieures traditionnelles sur les recettes puériles des grammairiens.

Mais il peut souffrir d'une virtualité apparente qui n'est pas celle de l'art, qui est celle du public dans sa période de déchiffrement.

Cliché VI. — Cette période, il nous semble, se prolonge beaucoup... Ne demandez-vous pas à notre ouïe plus qu'elle ne peut supporter à la fois ? L'oreille comme tous les organes de l'homme prend des habitudes dont elle ne triomphe que lentement. Vous avez sans doute cent fois raison, mais c'est trop

de quatre-vingt-dix-neuf ; il ne faut avoir raison qu'une fois, c'est la bonne. Voilà pourquoi les anciens poètes en sachant *subir* des lois mauvaises triomphaient tout de même : ils n'avaient raison que de loin en loin... Au surplus, la beauté poétique comme les autres est moins faite d'invention qui surprend notre goût que d'imitation qui le flatte.

Réponse. — Comment pouvez-vous manifester pareille inquiétude, alors que vous avez pu assister, dans l'espace d'une seule génération, à des transformations aussi prodigieuses que celles du wagnérisme en musique et celle de l'impressionnisme français ou du préraphaëlisme anglais en peinture ? et comment la poésie serait-elle moins fortunée ? Comment notre oreille assez déliée et notre œil assez fin pour saisir au bout de peu d'années tant de combinaisons nouvelles seraient-ils subitement privés de la faculté de lire et d'entendre le vers libre ? La seule chose qu'on peut dire, c'est que, si nos expériences publiques ont plutôt réussi, elles n'ont pas été assez fréquentes ; mais aucun argument ne peut être tiré contre nous d'une nouveauté d'invention qui est la condition même de toute beauté, parce qu'avec la part d'imitation qui demeure dans le vers libre comme dans les moyens les plus originaux, l'art est avant tout une conquête ininterrompue de l'esthétique sur le non-esthétique.

Cliché VII. — Il ne suffit pas d'indiquer des « jeux d'accents, d'agglutinations et de timbres » pour parler de lois analogues à celles de la perspective, par exemple, dans la représentation picturale, ou de la proportion dans la sculpture, lois qui ont une force de « généralisation » et de « direction évidente » auxquelles vos « jeux » n'atteignent guère. — En réalité, de tout ce que les poètes symbolistes ont écrit sur le vers libre,

il n'a jamais pu être extrait deux ou trois « principes généraux » sur lesquels vous vous accordiez tous. Dès lors, nous revenons au même point, nous retombons dans la virtualité ; et si les bons poètes sont parvenus à développer les « lois intérieures traditionnelles » dans le moule ancien même, à quoi bon le vers libre ?

Réponse. — Une grande distinction est à établir entre les *arts visuels* et les *arts auditifs :* leurs lois, si elles peuvent être équivalentes, ne sont pas assimilables, et l'on ne trouverait pas pour la musique une loi d'une fixité analogue à celle de la perspective, qui du reste est peut-être la seule présentant quelque rigueur. Même la fameuse loi des couleurs complémentaires et celle de leurs divisions tonales sont sujettes à composition.

L'erreur néanmoins est singulière de croire qu'on ne s'accorde point sur quelques principes techniques généraux ; et de ce qui a été négligemment effleuré, on l'avoue, il serait facilement extrait les suivants :

Lois de mouvement.

1° La numération graphique des syllabes (seule exigée par la prosodie des grammairiens) ne peut déterminer un rythme ni un mètre.

2° Les coupes logiques du sens (Griffin, Kahn, Mockel), selon ses accents passionnels (Souza : *Accent tonique oratoire ;* Kahn : *Accent d'impulsion*) sont les génératrices du rythme et du mètre.

3° Un vers ou mètre n'a plus que fortuitement d'existence isolée ; il existe dans ses rapports avec ce qui le précède et le

suit. Composé lui-même de groupes rythmiques, il n'est qu'une maille d'une chaîne où tout se tient.

4° Diverses figures préétablies de rimes ou de vers ne peuvent plus prétendre à la forme vivante d'un mouvement strophique. — La strophe est le moment d'un poème où l'accent passionnel a déterminé un équilibre prolongé et plus compact entre des rythmes de parenté commune. Il va sans dire que ces périodes recomposent souvent d'anciennes strophes, les combinaisons n'étant pas infinies, seulement ces strophes sont gouvernées par la force même immédiate du sentiment poétique, elles sont dues à un élan naturel initial, non à des schémas préexistants, et elles tiennent chaque fois une figure nouvelle de la variété des groupements intérieurs. — Il peut y avoir succession de strophes distinctes, homogènes et correspondantes, sans répétition ni égalité entre leur équilibre.

Lois d'harmonie.

1° L'accent passionnel groupe les mots suivant une valeur phonique et tonale autant que rythmique.

2° Il n'y a pas de différence spécifique entre l'assonance et la rime. — Ce qui importe est proprement l'assonance : une « parité de voix » (Littré) et la qualité psychique du son; les articulations que la rime y ajoute ne constituent pas forcément une harmonie supérieure.

3° L'assonance ou la rime n'a de valeur que par un accord délicat avec les expressions phoniques et tonales des rythmes qu'elle distingue.

4° Ni par leur nature, ni par leur ordre, les rimes n'exigent dans leur succession une disposition préétablie.

5° L'assonance ni la rime ne sont continuement nécessaires à la détermination des rythmes.

Ainsi peuvent se transcrire les principes généraux qui unissent tous les vers-libristes conscients et qui ressortent de leurs notes théoriques comme de leurs œuvres. On voit qu'ils reprennent les « lois intérieures traditionnelles » au point où les anciens poètes, loin de les développer tout en s'efforçant de les faire vivre, les laissaient prisonnières du vieux moule mécanique.

Le vers libre n'écoute que la parole naturelle pour les tirer de captivité.

Cliché VIII. — Deux objections graves nous semblent ruiner votre loi fondamentale du mouvement : « *Les coupes logiques du sens selon ses accents passionnels sont les génératrices du rythme et du mètre* ». La première est de principe : toute versification n'a-t-elle pas pour but, en effet, d'asservir l'ordre syntaxique à un ordre musical indépendant, et de tirer même de leurs conflits des beautés particulières ? Non seulement votre loi supprime ces beautés qui sont constantes, mais elle est en désaccord avec le principe rationnel de toute versification, et qui la distingue vraiment de la prose. M. Remy de Gourmont, que vous ne récuserez point, a écrit avec exactitude : « Le rythme du vers est indépendant de la phrase grammaticale ; il place ses temps forts sur des sons et non sur des sens. Le rythme de la prose est dépendant de la phrase grammaticale ; il place ses temps forts sur des sens et non sur des sons. » (*Le IIe Livre des Masques*, p. 24).

Réponse. — M. Remy de Gourmont a été certainement distrait le jour où il a établi cette distinction avec tant de rigoureuse symétrie. Elle pourrait convenir — et encore ! — aux

langues qui supportent des vers mesurés, dont les mots ont des syllabes de quantité qui leur restent propres en se combinant avec d'autres, quelle que soit leur position dans le groupement grammatical. Mais dans ces langues mêmes, ce n'est le cas que des versifications d'origine savante ; toute versification d'origine populaire n'est pas *mesurée*, elle est *accentuée*, la française plus que toute autre. Or, l'accent rythmique populaire a toujours été déterminé, en vers comme en prose, par le « sens », puis par des accords du « son » et du « sens », et par un choix instinctif entre ces accords ; il n'y a pas plus d'« indépendance » pour l'un que pour l'autre. Le sens n'a cessé de gouverner les vers français non seulement selon les préceptes de Boileau (car l'on pourrait prétendre, d'après eux, que si le sens doit s'accorder avec le rythme, il en dépend, qu'en réalité le rythme gouverne au contraire, si l'on peut dire que le sens règne), mais selon l'affranchissement même de Victor Hugo. Cet affranchissement est le triomphe définitif de la « phrase grammaticale ». « Nous voudrions un vers, dit le poète dans la préface de *Cromwell*, plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille. » C'était donc remplacer un compromis syntaxique qui gardait intacte la figure du vers par une liberté qui la défait.

L'on va nous avancer tout de suite que cette conquête de la phrase grammaticale en *allongeant* le vers ne le défait pas, qu'elle nous donne justement une de « ces beautés particulières » qui résultent de ses conflits avec le rythme, — et c'est ce que cette même phrase grammaticale en prose ne pourrait nous offrir. Eh bien, l'on se tromperait aussi fortement sur ce point que sur le reste.

Nous étonnerons sans doute, car les phénomènes rythmi-

ques de ce qu'on appelle la prose n'ont presque pas été étudiés, mais le « *rejet* » *existe en prose comme en vers*. Ce qui détermine le rejet est en effet, — outre l' « enjambement » d'un mot sur la césure, d'un vers sur l'autre, ou la chute du sens après le sursaut de la rime, le brusque arrêt d'un rythme très court d'accents forts fermant un membre de phrase à rythme discontinu, comme dans cet exemple admirable de Pascal : « Le silence de ces espaces infinis *m'effraie*. »

Il n'y a pas dans tout Hugo d' « enjambement » plus beau que celui-là. — Cependant le vers libre ne se contente pas d'utiliser ainsi plus rationnellement tels genres de « beautés », il ne se prive pas des manières anciennes, parce qu'il ne faut pas cesser de le redire : il ne supprime rien, *absolument rien*. Il ajoute, il ajuste, il affine. Il se contente de ne pas faire d'un accident, comme du rejet par exemple, une base prosodique indéfendable, contraire à la nature de notre versification comme de toute versification librement accentuée.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que là où la prose est impuissante d'y parvenir à cause de sa virtualité, et les vers par l'abstraction et l'illogisme de leur cadre, le vers libre réussit souvent à soutenir une phrase musicale au-dessus de l'ordre syntaxique, parce que « les coupes logiques du sens » ne sont ses « génératrices » que suivant « *les accents passionnels* ». Toute la portée de notre loi du mouvement est dans ces mots.

Cliché IX. — Soit ! admettons votre principe ; il reste une objection de fait : vous avez soutenu tout à l'heure que notre préférence pour les alexandrins purs mêlés aux vers libres provenait de notre impuissance à sentir *rythmiquement ;* comment est-il donc possible, suivant les remarques de plu-

sieurs critiques, qu'on reconstruise *métriquement* avec le vers libre le plus dégagé de simples suites d'alexandrins? M. Remy de Gourmont à réussi cette opération avec des vers de *La Clarté de Vie* de cette manière :

> Car vois, / les marbres d'or aux cannelures fines /
> Sont riches du soleil qui décline, / versant
> Avec sa joie la soif des vins / qu'elle mûrit / ;

fragment qui dans l'original forme cinq vers de 2, 10, 9, 10, 4 syllabes. — Voilà qui prouverait que vos principes n'ont guère d'efficacité, puisqu'ils n'aboutissent qu'à vous faire retomber inconsciemment dans le nombre douze fatal et souverain ? ou qu'il suffit de quelque doigté dans la ponctuation linéaire pour disposer des vers libres ?

Réponse. — Rien ne peut être objecté de moins sérieux. On peut toujours faire ce qu'on veut avec n'importe quoi et, en particulier, de deux petits nombres un plus grand. Dans tous les arts du mouvement, danse, musique, poésie, il est facile de constituer une grande figure de plusieurs petites détachées, et *vice versa* : il suffit de changer la direction initiale. Tout ce qui agit *dans le temps* est susceptible d'être à volonté unifié ou redoublé, ramassé ou distendu sans modification dans les éléments mêmes, si l'on substitue une direction à une autre. L'on sait qu'avec peu d'efforts un *adagio* devient une *polka*. La fortune du nombre douze, comme après lui du nombre huit, a grandi justement de sa faculté prédominante sur celle des autres nombres d'agglomérer, d'attirer inconsciemment pour sa formation les groupes inférieurs les plus divers. Aussi, par un retour naturel pour les besoins de l'expression fraîche, les progrès des arts du mouvement

témoignent-ils aujourd'hui d'une lutte constante contre leur dangereuse facilité.

On peut toujours méconnaître la volonté de l'auteur, mais sans avoir le droit d'infirmer de cette méconnaissance la justesse de ses moyens. Et il n'y a pas d'autre moyen pour distribuer les figures dans le *temps* que de le ponctuer, par l'accent d'abord, par les sons ensuite et enfin par les signes, avec leurs procédés graphiques d'intellection inséparables, parties intégrantes de l'expression même. Il n'est donc pas d'expression d'art, serait-elle formée des plus mécaniques éléments, qui ne soit intimement liée à la direction de l'artiste ; et pour les arts auditifs, ne pas s'y soumettre est détruire l'œuvre. Car il tombe de soi qu'une œuvre de mouvement n'est pas fixe, *qu'il n'y a de fixe en elle que notre volonté*, puisque de sa nature elle participe de la mobilité même du temps, qu'elle tient d'ailleurs de cette mobilité vivante son immense pouvoir d'émotion.

Le vers libre a cette supériorité, par son principe comme par ses moyens, sur les anciennes formes de ne rien laisser perdre de cette émotion dans son jaillissement naturel.

Cliché X. — Alors mettons que le vers libre ne soit ni vers ni prose, mais tout à fait indépendant ou tenant des deux, un moyen nouveau, spécial, d'expression lyrique. Cela ne détruit pas la raison d'être du poème en vers classiques, d'un côté, et du morceau de prose, de l'autre. Cela favoriserait même notre penchant vers chacune de ces formes nettement délimitées.

Réponse. — Il faudrait d'abord prouver, dans le cas d'indépendance, que le vers libre ne se sert des éléments ni de l'un ni de l'autre; ou que les éléments métriques et rythmiques du langage peuvent être d'une nature en prose et d'une autre

en vers, ce qui n'est point, puisque vous prenez au hasard dans une page de prose des éléments versifiés et dans une page de vers des éléments prosés.

Mais au cas où le vers libre serait censé participer des deux modes, on serait obligé de reconnaître que lui seul a le privilège d'une forme nette et complète, la prédominance rythmique de la prose et la prédominance métrique du vers les privant l'un ou l'autre de toute l'énergie expressive telle qu'elle se manifeste en sa totalité dans la moindre parole émotionnelle, — la seule qui compte poétiquement. Cette parole n'existe que dans l'intégrité de notre élan physiologique, élan qui ne désunit jamais le mètre du rythme ou le rythme du mètre.

A la vérité, le vers libre est la parole même dans toute sa force d'origine; la prose et le vers n'en sont que les divisions contre nature pour des besoins pratiques ou pour des besoins artificiels.

Que si l'on admet cette division commode dans l'examen historique, on constatera l'inutilité *pour le poème* de la prose ou des vers, parce que le vers libre combine et concentre toutes leurs ressources, EN LEUR DONNANT UNE VALEUR QU'ELLES PERDENT DANS CHACUN D'EUX.

Tels sont les principaux clichés qu'il importait, sans entrer dans les développements, de réduire comme il convenait. M. Sully-Prudhomme s'est plaint que, si l'on n'acceptait pas son *Testament poétique*, on n'ait pas pris la peine de lui répondre avec précision. On ne le fit point uniquement par déférence. Car M. Sully-Prudhomme ne cesse de prendre pour des lois absolues, en dehors de généralités acceptées de

tous, des habitudes livresques, ou des routines de métier. M. Sully-Prudhomme est notre Saint-Saëns.

Récemment, il fut amené à fléchir dans ses affirmations ; et ceux-mêmes qui provoquèrent son *Testament*, comme M. Adolphe Boschot, et un codicille comme M. Léon Vannoz, n'acceptèrent pas sa poétique.

De fait, la tyrannie du vers classique est définitivement vaincue par ce qu'on appelle le *vers libéré* dont M. Adolphe Retté, dernièrement (*Mercure de France*, nov. 1905), résumait en ces termes les conquêtes :

1° L'alternance perpétuelle des rimes féminines et masculines n'est pas obligatoire ;

2° Le singulier peut rimer avec le pluriel ;

3° Pour un effet à produire, l'assonance peut quelquefois remplacer la rime ;

4° L'hiatus est permis, pourvu qu'il ne soit point cacophonique ;

5° Toute latitude est laissée au poète pour mobiliser la césure ;

6° On peut faire entrer dans une strophe des vers de mesures diverses, pourvu que la cadence générale de la strophe n'en souffre pas.

Voilà qui est parfait. Eh bien, cela n'est rien du tout, — en étant excellent... (Je ne discute pas les timidités irraisonnées de plusieurs paragraphes). C'est excellent, parce que maintenant la route est grande ouverte à la véritable composition du vers libre que certains vers libérés feront d'ici peu mieux comprendre ; cela n'est rien, parce que cela ne présente que des *facilités*, et que nos *libéristes* les pratiquent bien comme telles. Lorsque Gœthe disait à Eckermann en 1831 : « Si j'étais assez jeune et assez osé, je violerais à dessein toutes les lois de fantaisie ;

j'userais des allitérations, des assonances, des fausses rimes et de tout ce qui me semblerait commode... » ; il ne veut pas dire plus « facile », mais « commode » pour une plus large étendue d'expression.

Or, si les réformes suivies depuis vingt ans n'eussent dû aboutir qu'à des moyens non pas plus expressifs, mais plus abandonnés, c'eût été vraiment s'agiter dans le vide. Le poète, pas plus qu'aucun artiste, n'a besoin de « facilités » ; les anciens vers sont tyranniques non pour leurs règles étroites, mais pour leurs règles arbitraires. Jamais un vrai poète ne sera ou n'a été gêné par quoi que ce soit ; et s'il commet des chevilles, c'est qu'il ne peut pas ne pas en commettre, et que les moyens d'art les plus indépendants ont leurs chevilles. M. Franc-Nohain a très bien démontré les chevilles du vers libre.

Mais le « libéré » (qui, en tant, que « facilité » fut inventé par M. Jean Aicard, *Othello*, préface), a surtout ceci d'illogique, comme celui de Verlaine, qu'il retient entre les vieilles mailles un « vers libre » déjà implicitement contenu dans les rejets de Victor Hugo. Aussi va-t-il mettre à nu, très vite, les raisons profondes d'entière composition rythmique qui est appelée « vers libre ».

On s'apercevra qu'avec le « libéré » on obéit toujours à une syllabation mécanique et aux artifices pédants, aux « lois de fantaisie », de ces abominables « rhétoriqueurs » du XVe siècle, reprises dans un autre sens par les *poétiqueurs* du XVIe, qui sont les vrais patrons de la versification française. Ces rhétoriqueurs démarquèrent simplement les traités languedociens du XIVe siècle. Les pauvres poètes français n'y furent pour rien et se sont laissé faire, parce qu'il faut des circonstances bien spéciales pour que les poètes ne se contentent pas de l'ins-

trument qu'on leur impose. La poésie lyrique francaise ne suivit donc pas le développement naturel de ses origines, tel que l'alliance du vers rythmique latin et des rythmes de nos danses populaires l'avait préparé. En réalité, elle subit les martellements et les rivets métriques de la langue d'oc. Nos défenseurs de la vieille prosodie soutiennent avec de simples pédantismes de grammairiens les empiètements d'une versification étrangère !...

M. André Beaunier n'eut donc pas tort de nouer étroitement au véritable vers libre le symbolisme. C'était reconnaître une double tradition : — au pointde vue poétique, dans son sentiment de tout ce qui fut du lyrisme véritable ; — au point de vue technique, dans sa recherche de nos rythmes naturels sous la raideur des faux mètres renaissants. Puis un art n'existe point sans une forme qui le porte, une forme réelle, vivante, qui ne soit pas un compromis. Cette forme progresse. « On ne peut considérer l'évolution du vers libre comme terminée, dit justement Gustave Kahn, mais seulement comme à ses débuts. » Les incertitudes de beaucoup et leur amour des compromis, qui ne permettent pas de profiter de toutes les ressources de la langue, prouvent en effet que, sur ce point spécial de la technique, il n'y eut pas plus de trois ou quatre symbolistes entièrement conscients. Et à part deux d'entre eux, ceux-là connurent l'erreur de compter sur d'autres pour dégager de leurs œuvres les lois fondamentales, dédaignant toute action critique rigoureusement déduite pour quelques énonciations trop sommaires, quelques revendications inutiles ou quelques allusions élégantes et insuffisantes. On sait comment ils furent récompensés de leur discrétion.

Quoi qu'il en soit, un des grands honneurs des symbolis-

tes fut le scrupule technique de leur art, ce qui est pour les artisans probes le souci de la matière, non dans la voie superficielle d'une tradition académique, mais dans le sens profond d'une tradition organique.

LE DÉCADENTISME, LE BYZANTINISME, L'OBSCURITÉ, ETC. — Il n'en fallait pas davantage pour être traités de *décadents*, terme dont on a le plus étrangement abusé.

On aurait pu croire, en effet, que fût épuisée la vertu du mot « décadents ».

Cependant, à l'heure présente, petits sauvages provinciaux ou universitaires, se servent encore à notre adresse de cette épithète, et l'on se rappelle que certains écrivirent : « Ils avaient d'abord arboré le nom de décadents... » alors qu'ils savaient pertinemment le contraire.

« Les Poètes décadents », il est bon de ne pas l'oublier, sont nés d'une chronique de M. Paul Bourde dans *Le Temps* du 6 août 1885. Quelques jours après, Jean Moréas protestait dans *Le XIX*e *Siècle* pour défendre la poésie « soi-disant décadente » qui, afin de satisfaire « la manie de l'étiquetage, pourrait être appelée plus justement *symboliste* ».

Comme cette poésie se réclamait, entre autres patronages, de Baudelaire, une confusion eût pu se créer, et par l'affectation satanique de certaines *Fleurs du Mal*, et par le morceau célèbre de Gautier sur la « décadence » dans l'introduction au recueil de l'édition définitive. Mais dès les protestations premières, on eut soin de préciser de quel Baudelaire on se réclamait, du poète de l'*Elévation*,

Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes,

et des *Correspondances* avec les deux strophes célèbres :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est vrai qu'un groupe fonda *Le Décadent*, petite revue due au courage fumeux d'un instituteur, Anatole Baju, mais dans les conditions suivantes:

« ... Enfin tout le monde se résigna et il fut convenu que le journal s'appellerait *Le Décadent*. — Ce titre, qui est *un véritable contresens*, nous était imposé. Voici pourquoi nous l'avons pris. — Depuis quelques temps les chroniqueurs parisiens désignaient ironiquement les écrivains de la nouvelle école du sobriquet de *décadents*. — Pour éviter les mauvais propos que ce mot peu privilégié pouvait faire naître à notre égard, nous avons préféré, pour en finir, le prendre pour drapeau. » (*L'Ecole décadente, par Anatole Baju. — Vanier, éd., 1887*).

« Décadent, on nous l'avait jetée comme une insulte cette épithète, disait Verlaine, je l'ai ramassée comme cri de guerre, mais elle ne signifiait rien de spécial... Décadent, au fond, ne voulait rien dire du tout. » (*Enquête Huret*, p. 70).

Ce drapeau de Gribouille ne fut guère suivi que de l'éditeur Vanier qui cherchait moins des œuvres que des curiosités de « bibliopole », bien que sans s'inquiéter du titre certains collaborèrent à la revue.

A la vérité, les décadents de cette époque s'appelaient Huysmans ou Rollinat.

Il va sans dire que le terme de « décadentisme » entraîne celui de « byzantinisme » intelligemment appliqué à des poètes qui prennent un souci plus scrupuleux des moyens de leur art. Il y a byzantinisme lorsque les préoccupations et les discussions s'arrêtent sur des points qui n'importent pas à la vie de l'objet. Mais l'ébéniste qui ne cesse d'étudier la nature de ses bois, de chercher entre leurs nuances des combinaisons nouvelles, ajoute à l'étendue de son art, en multiplie la vie, comme le poète qui ne se contente pas des formules de manuels pour tirer de la matière et du mouvement du langage des expressions plus intenses, par conséquent plus vivantes.

Si de fâcheux accès de personnalisme morbide ont pu induire nos jeunes agités à se servir contre nous, en dépit de toute vérité, du terme « décadents », cela présente un certain intérêt psychologique. Que M. Gaston Deschamps continue à user de ce terme péjoratif, qu'il le porte même à l'étranger pour déprécier des œuvres françaises, cela n'est pas d'une importance extrême. Mais ce qui est déplorable, c'est que des romanistes, des linguistes et des philologues du plus haut mérite comme M. Alf. Jeanroy dans ses *Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age* ou M. Brunot, dans son *Histoire de la Langue française* ou tout récemment M. Maurice Grammont, dans son étude *Le Vers français*, etc., amenés par leur habitude des textes et leur connaissance des évolutions organiques à reconnaître l'intérêt d'une partie de nos efforts, emploient toujours ce terme de « décadents ». Ce qui est déplorable, c'est que leur investigation si scrupuleuse pour le passé perd

toute méthode scientifique dès qu'elle atteint nos œuvres et l'histoire de leur formation.

Ils se doivent à eux-mêmes de laisser des procédés insuffisants aux académiciens et aux journalistes, et de ne pas composer comme M. Brunot un glossaire « décadent » avec des échantillons uniques, très souvent ironiques, pris moins dans les œuvres qu'à travers n'importe quelles pages de revues, hâtives ou facétieuses.

C'est en effet la langue encore plus que la rythmique qui dans les recherches du symbolisme provoqua les incompréhensions stupides. L'obscurité de la langue établit définitivement le brevet des « décadents ». L'on sait que ce fut là encore une de ces nombreuses équivoques qui servirent à nous rabaisser. On se garda bien de dissiper toute confusion entre : 1° L'obscurité de la gestation ; 2° l'obscurité de l'impuissance ; 3° l'obscurité de tout art pour les esprits qui en sont éloignés. En réalité, la première seule était d'une attribution légitime. Toute période de fécondation paraît obscure, et elle l'est. Cette obscurité nécessaire, nous ne songeâmes point à la nier, et nous devons en rester glorieux, car — en la distinguant bien de la troisième — elle provient de ce grand travail de transformation (relatif, il va sans dire, et soumis quand même à la nature foncière de la langue), commandé impérieusement par l'expression poétique, de notre langue analytique en langue synthétique. Nous avons, partiellement, résolu le problème ; mais il ne pouvait l'être qu'avec de nombreux accrocs. Heureuses fautes !

On doit moins que sur le vers libre s'étendre sur cette question ; elle est presque vierge, et son examen obligerait à entrer

dans des détails dont les éléments même exigeraient une longue étude. Les simples *littéraires* n'y comprirent goutte ; certains *scientifiques* y virent plus clair, linguistes ou autres. Tandis que nos normaliens journalistes s'esclaffaient sur des vers de Jules Laforgue comme ceux-ci :

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds pactoles
Des spectacles agricoles
Où êtes-vous ensevelis ?

Un professeur de la Faculté de médecine de Louvain, G. Verriest, les commentait en ces termes dans une étude sur *Les bases physiologiques de la parole rythmée* (p. 35) :

« Toujours même incorrection, manque de sens précis, mais même surabondance, même richesse et prodigalité dans la respiration et dans l'articulation, même accumulation de visions confuses et de sensations indéfinies, véritable polyphonie provenant évidemment d'un grand maître de l'art. »

Peut-être notre propre appréciation se fût-elle montrée plus timide.

Pendant ce temps des vulgarisateurs pesants et bouffis comme M. Max Nordau assimilaient notre pseudo-décadence à « dégénérescence » et à « impuissance » avec des confusions, des bévues inconcevables.

Mais notre effort pour que la langue rende à fond, alliée aux véritables rythmes émotionnels, tout le synthétisme physiologique de l'émoi poétique contribua moins que notre préoccupation du mystère à estampiller les symbolistes de l'épithète « décadents ». Et au nom de quoi ? au nom de la science ! alors que les problèmes psychiques sont de ceux que la science

scrute de nos jours, sans trop de bonheur, avec le plus d'acuité. Qui donc eussent dû être les plus émus du mystère de tant d'incompréhensibles transmissions mentales et de tant de « correspondances » d'âmes, plus subtiles que celles des « parfums, des couleurs et des sons », si ce n'est les poètes ? Qui, sinon les poètes, doivent transposer dans leur art l'immense inconnu qui se mêle à toutes nos communications du sentiment ? Par cette conscience qu'ils prirent de l'indéterminé où se baignent tant de nos actes, il se fait que justement les symbolistes sont les seuls artistes en accord avec la conscience scientifique de notre époque qui ne précise plus ses limites. Loin de trop accorder au mystère, ils ne « plongèrent » pas assez loin.

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau,

comme disait le dernier vers des *Fleurs du Mal*, — ce vers dangereux qui, dans le sens baudelairien, eût pu être la roche de vertige d'où l'on tombe, mais qui fut en réalité la dalle du Thabor d'où l'on s'éleva, d'où l'on « plongea » en haut. En dépit d'un Camille Mauclair, du Monsieur-honteux-de-n'avoir-rien-à-dire (je comprends ça) ou du Monsieur-pour-qui-il-n'y-a-aucun-mystère-mais-des-évidences-calmes (Zola lui-même n'aurait jamais risqué pareille sottise), on entendit l'admirable, la prodigieuse parole de Carlyle : « Le poète est le révélateur de l'infini » ; et l'on entendit la non moins admirable, la prodigieuse parole de Shelley : « La poésie sauve de la mort les visites de la divinité dans l'homme. »

Cette conscience féconde du mystère, si elle peut s'accorder à la plus stricte croyance religieuse, ne se lie pas nécessairement au vulgaire mysticisme. Elle n'écarte point la nature,

puisqu'elle l'agrandit. On n'en fit pas moins des symbolistes de simples religiosâtres, négateurs des beautés et des joies quotidiennes dont toutes leurs œuvres sont débordantes. Au surplus, le symbolisme n'accepta la servitude d'aucune doctrine. Chaque poète choisit l'armature morale ou philosophique qui lui convenait, la poésie, redisons-le toujours, n'étant pas dans cette armature. On ne cessa de l'affirmer : peine perdue ! tout symboliste était un mystique plus ou moins rose-croix, occultiste et déliquescent. M. Gustave Kahn raconte à ce sujet dans ses *Origines du Symbolisme*, trop peu impersonnelles, une anecdote piquante : malgré une épigraphe de La Mettrie, le matérialiste pur, à un de ses livres de poèmes, des interviewers « conclurent que plein de mysticisme religieux, M. Kahn le prouvait en parant sa couverture d'une phrase de La Mettrie, éminemment religieuse et occultiste » !

Enfin les symbolistes étaient décadents, surtout parce qu'ils n'adoptaient pas les admirations de leurs aînés ou que des enthousiasmes communs n'avaient pas les mêmes causes...

Les Maitres. — Ces aînés ne furent pas contents. De ce que nous élisions nos maîtres en dehors de l'étiquette, la légende s'établit de notre irrespect d'apaches. Jusque sous la coupole, les discours en retentirent avec clichés usuels sur la décadence.

La vérité est que, malgré notre haute admiration pour certains, parnassiens et naturalistes nous étouffèrent d'injures dès nos premiers livres, ou se tinrent dans une méconnaissance systématique de nos efforts. Ayant eu à lutter contre les injustices les plus grossières, on fut obligé d'armer de petits

brûlots, et il en a cuit à quelques-uns qui n'étaient ni des vrais poètes, ni des artistes. Mais notre pitié pour les maîtres de notre élection n'en fut que plus émue, si notre religion indépendante se gardait de la servilité ostentatoire où se complaît envers Hugo le culte mortuaire de M. Catulle Mendès.

Cette indépendance, cette volonté d'être nous-mêmes n'enlevait rien à notre vénération. « Effacement de rien qui ait été beau dans le passé », recommandait Stéphane Mallarmé. Et non seulement nous n'avons rien effacé, mais nous avons ressuscité les victimes des romantiques. C'est autant aux symbolistes qu'à M. Jules Lemaître que le culte de Racine doit d'avoir revécu. Nous pouvions dire comme André Chénier :

Les poètes vantés
Sans cesse avec transport lus, relus, médités ;
Les Dieux, l'Homme, le Ciel, la Nature sacrée,
Sans cesse étudiée, admirée, adorée :
Voilà nos maîtres saints, nos guides éclatants.

Quelques trouvères, Villon, Ronsard, Racine, Chénier, Hugo, Lamartine, Vigny, Gérard de Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, puis les poètes populaires, les nôtres et les autres, ajoutez quelques prosateurs, composèrent la chaîne de nos initiations diverses. Mais nous proclamions en même temps avec le même André Chénier :

Dans ce bel art des vers, je n'ai point eu de maître,
Il n'en est point, ami.

Et nous inscrivions sur nos livres ces paroles de Victor Hugo : « Admirons les grands maîtres, ne les imitons pas.

Faisons autrement. Si nous réussissons, tant mieux ; si nous échouons, qu'importe ? », paroles que nous interprétions ainsi : « Tout poète se réclame des morts, sachant toutefois que si, d'abord, il n'est *lui-même*, il ne sera pas. » (*Ancœus*. — Francis Vielé-Griffin, janvier 1888).

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que les symbolistes ne cherchèrent qu'à réaliser les vœux mêmes de ces morts. Sans remonter plus haut que ce délicieux André Chénier, compris tout de travers par les parnassiens, qu'avait-il avancé dans son poème de l'*Invention :*

Tout s'allie et se forme et tout va naître ensemble,

et c'est le pur idéal de l'exécution poétique telle qu'y prétendent les symbolistes, tout différent de la menuiserie parnassienne suivant les conseils de Banville. Il dit encore :

Tantôt je ne retiens que les mots seulement,
J'en détourne le sens ; et l'art sait les contraindre
Vers des objets nouveaux qu'ils s'étonnent de peindre.
La prose plus souvent vient subir d'autres lois,
Et se transforme et fuit mes poétiques doigts.

(Epître à Le Brun).

Nos réformes techniques n'étaient-elles pas commandées entièrement par ces lignes :

« Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme (Baudelaire veut dire sans mètre régulier) et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. » (Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, préface).

Et nous avons vu (note de la page 104) que Théophile Gautier en reproduisant le passage l'accentuait de ses remarques sur la structure « rocailleuse » de notre alexandrin. Enfin, si les conseils précis de Théodore de Banville ne s'accordaient guère avec ses aspirations générales, il est impossible de ne pas reconnaître que les symbolistes obéirent mot pour mot à ses aspirations :

« Quoi ! n'est-ce pas assez d'être monté du vers de *Mustapha et Zéangir* au vers de la *Légende des Siècles ?* Non, ce n'est pas assez ; le vers français ne se traîne plus dans la boue, mais j'aurais voulu qu'il pût s'élever assez haut dans l'air libre pour ne plus rencontrer ni barrières ni obstacles pour ses ailes. J'aurais voulu que le poète. *délivré de toutes les conventions empiriques,* n'eût d'autre maître que son oreille délicate, subtilisée par les plus douces caresses de la musique. En un mot, j'aurais voulu *substituer la Science, l'Inspiration, la Vie toujours renouvelée et variée à une Loi mécanique et immobile...* »

Les défenseurs de la « Loi mécanique » se gardent bien de citer jamais cette page ainsi que la conclusion : « Osons proclamer la liberté complète... » et « on périt toujours non pour avoir été trop hardi mais pour n'avoir pas été assez hardi. » Et au point de vue de la poésie, ils se gardent surtout de rappeler ceci :

« La poésie a pour but de faire passer des impressions dans l'âme du lecteur et de susciter des images dans son esprit. — *mais* NON PAS EN DÉCRIVANT *ces impressions et ces images. C'est par un ordre de moyens beaucoup plus compliqués et mystérieux* ». (*Petit traité de Poésie française,* p. 234. Biblioth. de l'*Echo de la Sorbonne*).

Ainsi l'on est obligé de conclure que non seulement notre

respect des maîtres ne peut être mis en doute, mais qu'on ne vit jamais une génération plus fidèle exécutrice des souhaits de son aînée...

D'où vint donc l'acrimonie des maîtres et que Banville après avoir écrit : « Lorsque Hugo eut affranchi le vers, on devait croire qu'instruits à son exemple les poètes venus après lui voudraient être libres et ne relever que d'eux-mêmes », Banville nous traita, comme les autres, en fils dégénérés ? C'est que malgré cette liberté réclamée, les maîtres n'admettaient guère qu'on en profitât vraiment. Hugo devait rester *tabou*.

On se révolta. On s'indigna d'un culte catapulte qui nous écrasait aux abords du temple hugotique comme dans les douves d'une forteresse. Et cependant il n'y avait pas eu de jeunesse plus tremblante que la nôtre à l'approche du dieu, A cinquante ans de distance, c'est un symboliste qui, à côté de l'hommage le plus touchant des premiers disciples, élève symétriquement son hommage.

Qu'on lise ce récit d'une visite à Hugo de M. Stuart Merrill :

« Arrivés au petit hôtel de l'avenue d'Eylau, nous dûmes supplier Guillaumet de tirer la sonnette, car l'émotion nous coupait les bras, et d'entamer les pourparlers, car elle nous étranglait la voix. Une servante nous répondit qu'elle ne savait si monsieur Victor Hugo était chez lui (ce « monsieur » sonnait étrangement à nos oreilles) et nous pria d'attendre dans le salon de l'entresol. Guillaumet nous quitta pour aller voir son ami Georges à l'étage supérieur.

« Ce salon était-il tendu de rouge, de bleu, de rose ou de vert ? Avait-il deux ou trois fenêtres, une ou deux portes ? Son ameublement était-il Henri IV, Louis XVI ou Empire ? Je l'ignore, n'ayant pu détacher mes regards d'une table ronde où était posé le *Tombeau de*

Théophile Gautier. Ni cette table, ni ce volume, ne m'intéressaient particulièrement. Mais à mon esprit chaviré il fallait quelque détail précis où il pût se raccrocher. Ce fut grâce à cette table secourable que je ne tombai pas en syncope. Peu à peu, cependant, je me remis et mon attention fut attirée par un magnifique chat qui rôdait autour de nous. Je le désignai du doigt à Quillard qui paraissait aussi pâle et décomposé que moi. Cependant il eut l'audace inouïe de s'emparer du chat, et d'une voix rauque il me demanda : « Stuart, as-tu sur toi des ciseaux ? » Ne supposant pas qu'il désirât émasculer le noble animal, je lui soufflai : « Non, mais pourquoi veux-tu des ciseaux ? » « Pour couper une touffe de poils au chat de Victor Hugo et la garder en souvenir ! »

« Je vous assure que je ne songeai pas à rire, d'autant moins que la panique me reprenait. J'entendais dans l'escalier des pas lourds qui descendaient. C'était Victor Hugo, sans aucun doute. Les pas se rapprochaient. Quillard suait d'émotion, mon cœur battait la chamade. Les pieds mystérieux touchaient à la porte, une main en tournait le bouton. Nous sentions sur nos tempes le souffle de la petite mort. La porte s'ouvrit lentement, très lentement... C'était la servante qui venait nous dire que monsieur Victor Hugo n'était pas chez lui. O mensonge béni ! Nous dégringolâmes quatre à quatre l'escalier, sans attendre Guillaumet, et nous courûmes boire un vulnéraire chez le marchand de vin du coin. » (*La Plume*, 15 déc. 1903).

Maintenant, qu'on rapproche ce récit de la page suivante de Théophile Gautier au lendemain d'*Hernani :*

« Deux fois nous montâmes l'escalier lentement, lentement, comme si nos bottes eussent eu des semelles de plomb. L'haleine nous manquait ; nous entendions notre cœur battre dans notre gorge et des moiteurs glacées nous baignaient les tempes. Arrivés devant la porte, au moment de tirer le cordon de la sonnette, pris d'une

terreur folle, nous tournâmes les talons et nous descendîmes les degrés quatre à quatre, poursuivis par nos acolytes qui riaient aux éclats.

« Une troisième tentative fut plus heureuse; nous avions demandé à nos compagnons quelques minutes pour nous remettre, et nous nous étions assis sur une des marches de l'escalier, car nos jambes flageolaient sous nous et refusaient de nous porter ; mais voici que la porte s'ouvrit et qu'au milieu d'un flot de lumière, tel que Phébus-Apollon franchissant les portes de l'aurore, apparut sur l'obscur palier qui ? Victor Hugo lui-même dans sa gloire.

« Comme Esther devant Assuérus nous faillîmes nous évanouir. » (*Histoire du Romantisme.* Nouv. éd. Charpentier, p. 9).

Quand nous apprîmes, un peu moins jeunes, à révérer de hautes gloires moins glorieuses, et quand nous trouvâmes plus près de nous une substance lyrique que n'avaient point épuisée Hugo ni ses vassaux, on sait de quelle tendresse sensible nous entourâmes nos maîtres immédiats, Mallarmé et Verlaine. Combien, avec plus ou moins de partage, suivant nos natures, notre sincérité fut fraîche et notre exaltation sans réserve ! Pendant des années, au mépris de tout intérêt personnel qui a d'autres avantages, il semble, à recouronner les vainqueurs en place, nous forcâmes les barbares à découvrir, puis à célébrer le génie de nos initiateurs. Eût-on jamais pu croire que des êtres se rencontreraient pour mettre en suspicion notre culte et notre foi ?

Pour ne pas le croire, il eût fallu que n'existât point un des compagnons mêmes de nos deux maîtres, M. Catulle Mendès.

Mais M. Catulle Mendès existait et à deux reprises les journaux transcrivirent des paroles nobles et dignes dont voici le premier échantillon :

« Voyez-vous, les jeunes sont trop injustes... Ils éreintent tous ceux qui atteignent à la gloire (?), même si le nouveau glorieux est des leurs; nous n'étions pas ainsi : nous avons mieux aimé Coppée après le *Passant* qu'avant, et nous nous en faisions honneur. Les jeunes d'aujourd'hui n'exaltent que ceux qu'ils ne peuvent pas craindre... Ils ont exalté Mallarmé, *parce qu'ils savaient bien* que Mallarmé ne donnerait jamais l'œuvre retentissante... *Ils ont surfait Verlaine,* qui n'était qu'un bon poète de second ordre, Desbordes-Valmore en pantalon ; et, quand ils ont vu que Verlaine allait devenir célèbre, ils ont commencé à chercher une autre gloire dans la pénombre (??). Voyez le cas de Maeterlinck, ils l'ont applaudi après *Pelléas et Mélisande ;* ils le débinent depuis *Monna Vanna* »(!?) (*La Presse,* 26 mai 1903).

On eut beau répondre à M. Mendès de ne pas plus douter de notre sincérité dans notre admiration pour son camarade Verlaine et pour son *ami* Stéphane Mallarmé que nous ne doutions de son goût pour les chefs-d'œuvre de M. Coppée, un an après, il répétait :

« Revenons aux classifications d'il y a quinze ans : vous prenez Mallarmé pour un chef d'école ! Mais ses fameuses soirées du mardi, c'était un rendez-vous de thuriféraires assurés d'être un jour plus illustres que leur hôte ; ils adoraient le génie inconnu et qui devait le demeurer. Ils étaient heureux d'être les seuls à apprécier un Christophe Colomb qui ne découvrirait jamais l'Amérique. *Ah ! ces groupements des disciples extasiés ne vont point sans quelque bassesse...* César Franck et Dierx ont subi de bien décevantes génuflexions... » (*Le Matin,* 19 août 1904).

Que la honte de ces lignes demeure ! Elle dévoile que le brillant auteur de Cyrano cul-de-jatte n'a aucune conscience de l'idéal sans lequel il n'est pas aujourd'hui pour nous

d'art ni d'artistes ; et elle nous affirmera dans le choix de nos maîtres...

Un maître n'est pas toujours celui qui entasse une œuvre énorme et sur ce piédestal devient l'homme des foules. Il n'est pas toujours non plus l'ouvrier de l'œuvre parfaite, celui qui jusqu'au bout réalise. Un maître, et parmi les plus grands, peut ne laisser qu'un livre incertain ; même pas un livre : un poème ; même pas : quelques pages, quelques vers. Quelques vers ? pas même... Le maître est celui dont la parole, dont *une* parole germe. Une seule parole peut être cette semence qui est la révélation.

Le maître est celui qui nous enseigne quelque chose qui n'existe pas encore, et dont la force d'enseignement sera d'autant plus féconde qu'elle restera indicatrice. Il est celui qui n'épuise point sa matière.

L'idéal des virtuoses à la Mendès comme de l'Université est tout autre : le maître est celui qui trace des *patrons*.

Il y a deux sortes de génie : l'un en qui le passé aboutit, seul reconnu du vulgaire et le seul dont on n'a rien à apprendre ; l'autre en qui fermente l'avenir, inépuisable.

Ainsi furent de grands maîtres Mallarmé et Verlaine, grands par leurs œuvres fragmentées comme par l'idéal qu'ils nous commandèrent et qui nous exalte.

Notre génération. — Cet idéal est en effet un des plus élevés, un des plus purs, un des plus conformes aux besoins de l'art que les générations littéraires aient connu.

Ce n'est pas que notre génération fut différente des autres. Toutes se ressemblent, toutes renferment le même nombre

d'égoïstes roublards, d'indécis fuyants, d'ignorants tapageurs, de vaniteux puérils, d'orgueilleux ridicules, de sceptiques calculés, d'indolents vagues, d'envieux sournois, de cervelles creuses, de cœurs lâches, de volontés faibles, de casseurs d'assiettes et de cabotins. Mais suivant l'idéal de telle ou telle génération, idéal qui compose son atmosphère, chacun de ces mauvais éléments reste plus ou moins en devenir ou se manifeste sous une enveloppe plus ou moins laide ou flatteuse.

Cet idéal fut l'entier sacrifice de soi à l'élaboration de l'œuvre. Vingt ans de travaux en fournissent les preuves irrécusables.

Mallarmé et Verlaine, et aussi Villiers de l'Isle-Adam, de leur vie contradictoire nous avaient donné la même héroïque leçon.

On ne se rend pas compte suffisamment combien la nouveauté de cet idéal est dans l'histoire des littératures extraordinaire. Il fut en honneur à certaines époques parmi les artistes ; jamais, parmi les poètes. Chez les romantiques, il n'y eut guère que Gérard de Nerval — le Pauvre Lélian de 1830 — et Vigny, dans sa seconde période, qui en eurent quelque sentiment avec Leconte de Lisle et Léon Dierx chez les parnassiens.

Exceptions rares ! le poète était resté le *jongleur* des vieux âges. C'était le double d'un *acteur* et simplement parfois la doublure. Il s'attelait à quelque œuvre non tant pour créer que pour *se* produire. L'œuvre était moins un but qu'un moyen, et le moyen d'un comédien. Le déploiement de politique de Hugo, de politique littéraire pour se jucher à tout bout de bras, confine aux procédés électoraux les plus honteux. Les lettres de Sainte-Beuve, publiées il y a un an, ont achevé de nous

éclairer. L'œuvre d'art se ressent toujours du *raccolage* et du *battage* que lui prépare son auteur. Hugo devint le véritable créateur et le grand poète, après que l'orgueilleuse volonté de son exil, le rendant dédaigneux lui-même de sa vanité, il écouta tout son génie.

Les symbolistes eurent le sentiment très vif de la déchéance de l'œuvre par la préoccupation du public et du succès personnel.

Ils n'en prirent point une attitude de lyriques jansénistes ou bouddhistes, à la manière de Vigny ou de Leconte de Lisle raréfiant leurs œuvres par scrupule et dédain. Si quelques-uns réservèrent pour leur maturité l'exécution du meilleur poème et se pressèrent peu, la plupart estimèrent que la sincérité de l'émotion commandait la production fraîche, et jamais période ne fut plus abondante que celle des vingt dernières années symbolistes.

Certains en ont convenu, pour assimiler aussitôt cette période à celle des lyriques « grotesques » qui envahirent les cabarets et les ruelles au temps de Louis XIII et de la Fronde. Tout d'abord, nous savons que parmi ces soi-disant « grotesques » il y eut des tempéraments admirables, des poètes entre les plus exquis de tous les siècles, comme Théophile de Viau et Tristan l'Hermite, même Guillaume Colletet. Mais la portée de leurs œuvres est médiocre comme celle des disciples de Ronsard en exceptant du Bellay ; et l'on doit se demander à quel degré de parti pris ou d'inconscience est descendue la critique pour oser comparer les vers de hasard des Cadet Angoulevent, Lingendes ou Expilly, des Sigognes, Saint-Pavin, Courval-Sonnet ou du sieur Honorat Laugier de Porchères, « intendant des plaisirs nocturnes » de la maison de Condé, des Sarrazin, Gombaud,

Boisrobert ou Scudéry avec les Maeterlinck, Regnier, Kahn, Verhaeren, Vielé-Griffin, Moréas, Merrill, Fort, Jammes, pour ne citer que les plus féconds ou les plus *faits* de nos poètes. Comme importance d'œuvre, comme aspiration, comme invention, comme âme, comme métier, quels rapports possibles avec les plumes frisées ou cassées de ces bretteurs et de ces buveurs ! O beauté des rapprochements universitaires !...

Cette période de 1885 à 1905 est exactement correspondante à la période romantique de 1820 à 1840. Qu'on daigne donc comparer avec bonne foi l'*ensemble* — je ne parle point de la *valeur* particulière à chaque œuvre pour laquelle le temps est intervenu à l'actif comme au passif des romantiques — l'ensemble de la production poétique des deux périodes : on sera tout surpris et frappé que la plus féconde des deux, par la diversité comme par le nombre, est fort loin d'être celle qu'on pense. Il s'agit d'œuvres poétiques pures, puisque c'est par le gros spectacle enfantin de son théâtre, comme nous l'avons vu, que le romantisme imposa son tapage plus que ses œuvres, et que, renouvelé un peu de comédie italienne à paillettes et grelots, on veut nous imposer encore. *Hernani* et *Notre-Dame-de-Paris* établirent seuls la fortune moins populaire que bruyante du romantisme, et cette fortune ne fut soutenue populairement que par les mélodrames de Frédérick Lemaître et les romans de cape et d'épée du vieux Dumas. Cela est si vrai qu'en 1835, quinze ans après son premier vol lyrique (ses plus belles œuvres étaient à peine ou n'étaient pas écrites) on proclamait déjà le romantisme mort. Auguste Vacquerie le racontait en propres termes à M. Jules Huret :

« Quand je suis arrivé à Paris — c'est déjà loin, ajouta le poète en souriant, je vous parle de 1835 — c'était déjà la même chose ! Hugo était passé de mode ! Je venais de Rouen, j'avais le vif désir de finir mes études dans la capitale ; mon père avait bien voulu, et m'avait accompagné pour me faire entrer à l'Institution Favart près Charlemagne, la pension à la mode. Bref, mon père au moment de la présentation dit au directeur :

« — Oui ! mon fils désirait beaucoup venir à Paris, et il rêve ardemment de faire la connaissance de M. Victor Hugo, dont il est l'admirateur enthousiaste ! (Remarquez que nous sommes en 1835 !).

« Le monsieur eut un sourire condescendant pour le pauvre petit provincial que j'étais et répondit :

« — Mon Dieu cela ne m'étonne pas ! Il y a deux ans nous étions tous dans son cas ! Tout le monde ici était très emballé. C'était une mode. Mais maintenant il n'en est plus question. Et s'adressant à moi : Dans quinze jours allez ! vous penserez comme nous ! »

(*Enquête sur l'Evolution littéraire*, p. 352).

Concordance et consolation : c'est en 1900, quinze ans après leurs premiers efforts que les symbolistes commencèrent d'être enterrés...

La grande différence entre ces deux périodes, c'est que les romantiques travaillèrent *en dehors*, pour des effets de gestes, pour *paraître*, tandis que les symbolistes travaillèrent *en dedans*, pour la création même, pour *être*.

Que si l'on tire parti contre ces derniers de leurs manifestes, on oublie qu'ils ne furent jamais, nous l'avons déjà fait remarquer, que des réponses à des provocations, réponses à la fois sincères et ironiques où le désintéressement, l'indépendance et la bonne humeur déroutaient le servilisme crispé de nos béotiens.

« Une des vertus du symbolisme naissant, dit avec raison Gustave Kahn, fut de ne pas se courber devant la puissance littéraire, devant les titres, les journaux ouverts, les amitiés de bonne marque et de redresser les torts de la précédente génération. » (*Symbolistes et décadents*).

Désintéressement personnel et croyance dans leur art, tels furent bien les deux leviers moraux des symbolistes. Ceux qui continuent à les appeler « fumistes », ne se douteront jamais de l'héroïsme qu'on déploya, et tel qui n'avait pas acheté son morceau de pain du soir donnait ses derniers cent sous pour fonder une revue où un art indépendant pût être célébré.

Mais ces poètes poussèrent l'originalité un peu loin : ces intimités tragiques ajoutées à l'hostilité savamment entretenue contre eux ne les entraînèrent pas un instant à jouer les Chatterton. Ils eurent l'audace d'être gais ! Gardant pour leurs poèmes leurs douleurs secrètes, ils se défendirent avec des traits aigus et bariolés, joyeusement peints d'inscriptions fantaisistes. On évitait hors des ouvrages sérieux, dans les périodiques, toute allure trop grave ; l'on redressait ainsi par-dessus le lyrisme, contre les lourds pavés du naturalisme et contre les *tremolos* du romantisme, les meilleures traditions de l'esprit français. On ne maudit pas le bourgeois, on se contenta de lui ménager des traquenards. Les « petites revues » furent ainsi pleines de notes et notules de pince-sans-rire qui, pour n'avoir pas le ton administratif ou universitaire, permirent à M. Gaston Deschamps, — en 1901 ! dix ans après les articles de M. Brunetière — de traiter devant les Américains le symbolisme de « décadentisme » et de « plaisanterie ». Beaucoup, en effet, se firent à notre égard plus bourgeois que nature...

Cependant notre génération eut un tort sérieux. Sa conscience esthétique fut très haute, sa conscience critique très médiocre. Cette question se lie, il est vrai, à celle des administrateurs auxquels on abandonna trop au hasard la manutention des revues. Toutefois, on eut longtemps le préjugé romantique d'une incompatibilité absolue entre l'esprit créateur et l'esprit critique. En outre, préoccupé noblement de laisser l'œuvre nouvelle, dès sa naissance, marcher d'elle-même, sans songer que c'était le meilleur moyen de la rendre, aux yeux ennemis, cagneuse, on parut confondre la politique littéraire avec la nécessité de la critique positive. C'est pourquoi M. Remy de Gourmont put dire avec vérité :

« Nous n'avons pas défendu avec assez d'énergie nos monstres, et c'est pour cela qu'écornés par les pierres, ils paraissent encore des monstres, alors que la foule devrait les regarder comme des dieux et venir les prier, aux jours de détresse. » (*Le Problème du Style*, p. 198).

Quoi qu'il en soit, il faut croire que les principes de notre génération sont solides, puisqu'ils ont étayé déjà une des plus belles productions de notre histoire et que la plupart des poètes ne s'arrêtent point dans leurs progrès.

Après l'amplitude des principes intellectuels, la substance des principes techniques, voici donc le scrupule des principes moraux; ils peuvent se résumer en quelques propositions où chacun reconnaîtra les siens :

— *Sois toi, sans fuir ni influences, ni traditions : tes contrôles.*

— *Tradition ne dit pas imitation.*

— *Redoute le discipulat : il émiette plus qu'il ne propage.*

— *L'art n'est pas un jeu (dans le sens d'inutilité), l'art n'est pas un luxe.*

— *La poésie est plus que ton pain ou n'est point.*

— *La poésie qui n'est pas un culte n'est point.*

— *Tout art est une initiation quotidienne.*

— *L'œuvre est de toute une vie.*

— *Accepte la vie, et que ton culte soit le feu qui la transforme en nourriture.*

— *Accepte les gens, sauf les traîtres à leur art : leur culte et leur foi.*

— *L'idée de gloire est dissolvante.*

— *La gloire est l'amante mauvaise qui favorise toutes les lâchetés.*

— *Ne pense à personne : pas plus au peuple, ce mythe, qu'à l'avenir, ce mot; ne pense surtout pas à tes amis...*

— *L'idée de création, seule, est une force.*

— *Création et concessions : rimes impossibles ! surtout en « vers libres ».*

— *L'œuvre qui n'est pas une découverte n'est point.*

— *Il faut vouloir créer, mais tu ne peux savoir si tu crées.*

— *La beauté est une fille inconsciente de la foi.*

— *Création d'art est communication, mais par des âmes isolées; d'une âme en une âme suffit, avec un pont de siècles, au besoin.*

— *Toute espérance est superflue : la raison de ton œuvre est dans la seule* JOIE *de ton travail.*

— *L'art n'est qu'une exaltation désintéressée.*

— *Reste derrière ton œuvre : tu n'es plus que son ombre.*

Les Cadets. — Fidèles à ces principes moraux et à l'étendue de leurs principes intellectuels, les symbolistes accueillirent généreusement les débuts de leurs insulteurs, les Bouhélier, Gregh et autres Magre.

Cependant les cadets ne semblaient avoir rien compris aux richesses esthétiques accumulées par notre génération et qu'il lui sera impossible d'épuiser. Ils ne se trouvaient plus comme nous devant ces deux impasses : le naturalisme et le parnassisme. Le symbolisme, de l'aveu même de ses détracteurs de bonne foi, avait désobstrué l'impasse étroite et le cul-de-sac boueux. De véritables routes s'ouvraient larges et libres, et multiples, vers les domaines infinis si longtemps perdus de la beauté. Chose inouïe ! on avait déterminé dans les lettres une atmosphère d'art. Envers et contre tout et tous, la poésie pure renaissait. Chose unique ! si la nature des domaines était exactement reconnue, l'indépendance restait entière pour chaque nouveau passant de s'y tracer le chemin de ses rêves. Les symbolistes ne demandaient pas, comme les parnassiens, des suiveurs dociles ; ils étendaient simplement, pour tous, les grands horizons.

Que firent les cadets ? ils rebouchèrent les voies, ils redressèrent contre l'azur les moellons obtus, ils refirent les impasses !...

On a pu juger combien leurs moyens candides furent désarmants. — La presse nous avait provoqués à des manifestes qui s'avançaient moins contre des gens que pour des choses, au milieu de la solitude où la poésie se traînait. Messieurs les cadets, en plein repeuplement lyrique, lancèrent des

machines-programmes à sonnettes et à trompes qui forçaient à la lecture des noms en grosses lettres sur de simples véhicules-réclames. — Nous avions écrit, un peu trop souvent peut-être, BEAUTÉ avec un grand B ; ils s'empressèrent d'inscrire VIE avec un V gigantesque. — « La majesté (et aussi l'intimité, l'ironie même) des souffrances humaines » nous inspirait, comme les poètes de tous les siècles; plus de larmes ! cela existe-t-il ? et « dressons à bras tendus la JOIE », suivant l'image de Verhaeren sur nos bateleurs. — Vous souffrez ? c'est que vous êtes des malades, seule la « santé » est digne de l'art. — Des parnassiens oubliés comme Léon Dierx étaient-ils encore nos maîtres pour ces poèmes lointains comme *Les Filaos*, *La Nuit de Juin* et *Soir d'Octobre?* C'était un autre maître d'impasse qu'il fallait à la poésie, toujours le même borné batteur d'enclume, le forgeron pour tableaux vivants, Zola ! — Le souffle légendaire des admirables transpositions wagnériennes avait remué en nous les profondes sources poétiques originelles : sus à l'étranger ! instaurons *la poésie nationale!* — L'idée que nous avions de gémir sur la bassesse ou sur la puérilité du théâtre n'était-elle pas folle ? et l'idée de nous jeter sur Ibsen pour nous consoler, grotesque ? Le prouvèrent les cadets en s'inclinant devant le mirifique dramaturge Edmond Rostand et ses spectacles. En vain le *Journal des Débats*, au lendemain de *Cyrano*, leur démontrait-il que ce succès de Gascon était du même ordre, à rebours, et avait la même portée que le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard, en 1842, ou que les pièces en vers de « l'Ecole du bon sens » ? Allons donc : n'était-ce pas le succès ! Nos cadets furent pour le « bon sens ».

Ainsi rien n'était plus curieux que de voir chacun de leurs gestes correspondre en purs réflexes à chacun de nos actes.

Hélas ! oui, des réflexes, pas autre chose...

Ce n'est point que les plus flatteuses dédicaces de ces messieurs, les plus louangeuses lettres particulières à l'adresse des symbolistes ne composeraient avec les écrits publics en regard un édifiant et piquant recueil ; tout sera clair pour les chartistes de l'avenir...

En attendant, ceux qui s'étonnent de voir des cadets si mal profiter de tant de ressources vierges pour piétiner sur place en des contorsions d'arrivistes, peuvent découvrir la raison foncière de cette attitude comme de leurs injures : nous cherchons la vraie poésie, ce qui est insupportable, au fond, à la majorité des poètes eux-mêmes, et pour y atteindre, l'on sait que nous substituons à l'empirisme plus commode un idéal ardu, à l'idéal ancien de gloire personnelle dominant l'œuvre, l'idéal nouveau d'abdication personnelle devant l'œuvre.

Pour l'université, en effet, la poésie est un moyen de parvenir comme un autre. Le poète est celui qui « arrive ». Dans l'enseignement scolaire, on ne recherche pas les véritables créations d'un temps, mais des noms-clichés, des noms qui brillent comme des clous. Toute œuvre qui ne s'accroche pas à l'un de ces clous n'existe point.

De là, une alliance inconsciente à travers notre génération entre nos petits sauvages et les critiques journalistes ou professeurs. Par nous, l'idéal intéressé était en péril, celui qui ne s'inquiète pas de créer, c'est-à-dire de forcer l'humanité à approfondir et à étendre par ses découvertes le domaine de son existence, mais celui qui ne pense qu'à « plaire » dans le sens conformiste qui sous-entend la flatterie parce qu'elle

favorise des habitudes. Toutes les injustices, toutes les insultes, toutes les obstructions furent bonnes pour soutenir cet idéal-là, ou les nécessités de la « gloire », concomitantes aux besoins du commerce. Bref, de quelque manière qu'on le prît, le symbolisme n'était pas un étrier, c'est pourquoi il manquait à tous ses devoirs envers la *Vie*, avec un grand *V*. Le jeune homme pressé était déçu; le professeur d'arrivisme voyait diminuer son prestige...

Telle est la raison foncière, la raison psychologique qui explique des ententes si bizarres pour une hostilité si continue, sans cela inexplicable. Haro sur Pégase, dirent nos gens, la dangereuse monture qui n'a pas une bonne selle pratique, qui a, pour moins de sûreté encore, — des ailes !

Notre Pégase ne s'émut point. A cela deux causes : — 1° l'idéal désintéressé ne dépend pas de notre volonté, ce sont les conditions mêmes de l'œuvre d'art qui le rendent particulièrement impérieux dans notre temps de personnalisme maladif, de réclames outrées, d'apparences et d'impudences. Toute œuvre qui aujourd'hui est le produit de l'idéal intéressé en porte la marque misérable ; — 2° en généralisant les « cadets », pour plus de commodité, nous savions que ces mauvais poètes étaient bruyants, mais peu nombreux, que de toutes parts d'autres cadets, humiliés des grosses manœuvres de leurs confrères, reconnaissaient avec la moisson de nos efforts les immenses domaines encore vides qui sont, par nous, à leur culture abandonnés.

Oui, plus les braillards s'agitent, plus une jeunesse constate qu'il a suffi aux symbolistes d'abattre quelques pans de murs pour que des horizons libres et infinis se découvrent. Elle constate que ceux qui ont compris avec enthousiasme

leurs aînés immédiats comme les André Gide, Paul Fort, Francis Jammes, etc., ont fait œuvre profondément originale, tandis que les contempteurs Bouhélier, Gregh et autres Magre s'embourbent dans tous les recommencements, les ressassements, dans tous les fonds des vieilles impasses. Elle constate que pour avoir voulu réagir contre notre volonté d'art, que pour avoir voulu faire du lyrisme sans les bases primordiales, enfin entièrement dégagées par nous, de la poésie, on retombait dans tous les poncifs. — Ainsi des bouillants potages romantiques aux ressucées des fruits confits classiques, rien n'était changé au banquet des infortunés convives. — Elle en conclut que les larges principes symbolistes ont une force créatrice incomparable, que leur vitalité est le signe certain de leurs puissantes racines dans le passé comme de leur accord avec les besoins esthétiques du présent, et elle laisse à nos crieurs de la place publique, avec leurs faux gestes de « vie », de « joie », leurs hypocrites prospectus de soi-disant « poésie nationale ».

Les nationalités. — On se rappelle que le jeu des nationalités fut un des favoris de nos massacreurs. Les joueurs de boules qui, en littérature, se nomment « critiques » ne s'en privent jamais. Dès qu'ils aperçoivent la moindre petite ligne inégale ou qu'une image apporte quelque brume en leur esprit, ils tâchent de se distraire ; la partie commence, ils lancent le « cochonnet ». M. Auguste Dorchain, connu pour son amour des petites traditions qui sans doute lui vaudra bientôt le poste du regretté M. Pingard, s'est chargé plus particulièrement, depuis quelque temps, de cet office : il dénonce l'étranger. Cependant les poètes symbolistes n'ont pas eu encore

l'heureuse fortune de s'appeler Waddington pour représenter la France en Angleterre. Mais il s'est fait que le hasard a gratifié le nom de plusieurs d'entre eux de consonnances plus ou moins exotiques, bien qu'ils fussent ou de pure famille française ou de mère française et *tous* d'éducation entièrement, profondément française. Il faut ajouter que le symbolisme étant, par certains côtés, un réveil de la vraie littérature française des provinces du Nord contre la déplorable mainmise méridionale, il a eu une grande influence sur tous les pays nordistes de langue française ou autres, d'où un certain nombre de noms flamands, et parmi les plus glorieux.

L'extraordinaire dans l'abaissement est que les parnassiens n'abandonnèrent pas aux universitaires des arguments contre nous aussi misérables. Jamais groupement ne présenta en effet plus d'exotiques, et il va sans dire que c'est M. Catulle Mendès, Bordelais d'origine juive portugaise, qui saisit tous les prétextes pour marquer du caractère étranger — l'on a vu avec quelle absurdité, quelle fausseté et quelle perfidie ! — nos réformes les plus légitimes.

Qui de nous aurait jamais songé à s'armer contre Leconte de Lisle ou contre Léon Dierx de leur naissance et de leur éducation aux tropiques ? à se demander s'ils n'étaient pas moins Français que le soi-disant Américain Stuart Merrill, d'éducation sûrement parisienne ? La vieille souche lyonnaise de Louis Vielé qui répond au nom poétique de Francis Vielé-Griffin ne dépasse-t-elle pas nationalement l'origine de M. de Hérédia qui était un Espagnol colonial ? Et auraient-ils été tous deux Américains depuis la conquête de Cuba ? Les Coppée qui pullulent à Mons ne revendiqueraient-ils point pour la Belgique notre poète « François » ?

Puisque nos pseudo-traditionnels veulent nous mener sur ce terrain, qu'ils veulent bien nous suivre, que M. Auguste Dorchain daigne suspendre le lancement de son petit « cochonnet » pour découvrir les meilleurs buts. Il y a de quoi être embarrassé : quel est le Français : Gregh, l'humaniste, benjamin de l'Académie, ou Kahn, symboliste, le réprouvé ? Mme de Noailles, pour avoir emprunté un nom de France, perdrait-elle les droits de sa naissance levantine ? Nous pourrions peut-être accuser ses origines étrangères de sa timidité à profiter de nos évolutions et de toutes les ressources de nos moyens. Constatons que nos récentes poétesses, tant louées pour leur talent si national, sont roumaines, courageusement, quand elles ne sont pas anglo-saxonnes sous un masque moyen-âgeux...

Que M. Dorchain-Pingard en prenne son parti, et aussi le juif portugais Mendès, ces exotismes sont dans la tradition française. A chaque renouveau, notre poésie a repris force par la greffe d'une bouture exotique sur le plant populaire. Par leur naissance, leur origine ou leur culture, nos poètes auraient toujours été des étrangers, si la langue, qui est le premier ciment de l'âme nationale, n'avait fait de leurs œuvres les assises de la patrie. Dès le moyen âge, notre poésie doit aux Provençaux, alors plus qu'aujourd'hui des « métèques » un nouveau jaillissement lyrique. N'a-t-on pas assez rappelé que la floraison de la Pléiade épanouit toutes les semences de l'Italie et de la Grèce ? Quant à notre XVIIIe siècle, il n'a commencé de naître à la poésie que par deux poètes de l'île Bourbon, le chevalier de Bertin et le chevalier de Parny (inspirateur de Lamartine) avant le demi-Grec André Chénier... Songez, M. Mendès, que sans les petits Espagnols qui maltraitèrent Victor Hugo au collège de Madrid, votre orientalisme

méridional n'eût jamais pu se draper dans toute la défroque du théâtre romantique !

Chose curieuse : ce qui est vrai pour la poésie française l'est pour la poésie de toutes les littératures occidentales ; on ne l'a pas assez vu.

Puis le sens poétique des choses est périodiquement mangé en France par les appétits du réalisme satirique ou desséché par l'abstraction discursive. Au XIIIe siècle, réalisme par le débordement ordurier des fabliaux ; au XIVe et au XVe, abstraction par les allégories mécaniques des jeux de rimes en casse-tête et rébus ; au XVIe, réalisme par l'exubérance rabelaisienne ; au XVIIe, abstraction et réalisme à la fois par le goût exclusif de la vérité raisonnée ; au XVIIIe, abstraction par la recherche non moins exclusive du trait d'esprit tout sec ; enfin au XIXe siècle, réalisme par la poursuite du document bas.

Les contemporains en avaient conscience. Voltaire qui, pour cause, se plaignait de la « sécheresse de notre langue », écrivait :

« Oserai-je le dire ?... de toutes les nations polies la nôtre est la moins poétique. » (*Essai sur le poème épique*, chap. IX).

Théophile Gautier confirme :

« Tout ce qui est poésie et lyrisme répugne naturellement au public français, le public le plus indolent et le moins attentif qui soit. La poésie ne se comprend pas au premier coup ; il faut être dans un état d'âme particulier pour en bien percevoir les beautés, et le Français veut comprendre au premier coup et même sans avoir écouté. Tout ce qui est sur un ton un peu élevé, tout ce qui palpite et bat des ailes lui est par cela même suspect ; il est travaillé de la peur

d'être ridicule en admirant une chose neuve ; il lui faut une clarté de verre, une limpidité d'eau filtrée, une exactitude géométrique, une grande sobriété d'ornements, car le moindre détail le distrait du fond. — Le Français n'est ni poétique, ni plastique... » (*Les Grotesques*, p. 261).

Afin de remédier, par périodes correspondantes, à ces déplorables états d'esprit, on ouvrit toutes grandes sur le monde les fenêtres des frontières ; l'air fut renouvelé et, avec la poésie, entra du large. Et la poésie nouvelle gardait du réalisme national ce qu'il en fallait. — Nos pauvres négatifs oublient simplement qu'aux grandes époques, surtout au XVIIe siècle (pour lequel la langue, plus que pour aucun autre, créait la patrie), notre littérature fut toujours européenne alors qu'elle était la plus nationale, et européenne autant par importation des matières premières que par exportation des produits nouveaux.

C'est ainsi que l'influence étrangère aida le romantisme à vaincre la sécheresse du XVIIIe siècle, comme elle aida le symbolisme à triompher du naturalisme déprimant.

Mais quand on compare cette influence chez les romantiques et chez les symbolistes, on remarque en faveur de ces derniers une nuance considérable : les romantiques s'inspiraient directement des œuvres anglaises et allemandes. Lamartine continuait Byron dans « le dernier chant » de *Child-Harold,* Musset transcrivait *Don Juan* dans *Mardoche* ou *Namouna*,Gautier dans *Albertus ;* Shakespeare et Gœthe pastichés, découpés, pillés, traduits et retraduits, voyaient tous leurs héros, et dans leur extériorité de physique et de costume, devenir les héros mêmes des romantiques. Rien de semblable chez les symbolistes. Ceux-ci n'ont cherché qu'une

atmosphère dans les influences de Wagner et des préraphaïlites, seules dominantes, et que plusieurs, la plupart même, subirent de fort loin. Cependant à travers ces légendes et ces mythes wagnériens, on retrouvait tous les fonds de la vieille imagination française.

Ainsi savourons les *faits :*

Jamais mouvement ne fut moins étranger que le mouvement symboliste, par ses inspirateurs d'abord, Mallarmé, Parisien de race, et Verlaine, Lorrain, par ses protagonistes ensuite, dont l'éducation et l'origine luttent pour que triomphe la véritable culture de langue d'*oïl*.

POUR EN FINIR : LA VIE, L'ACTION SOCIALE, LA RÉACTION, LA SCIENCE, ETC., OU L'ACTE D'UN MAUVAIS CLERC. — Il ne manquait plus aux symbolistes que d'être attaqués aussi faussement pour la réaction de leur maturité qu'ils l'avaient été pour l'anarchie de leur jeunesse.

Un mauvais clerc se rencontra.

Le mauvais clerc est celui qui, incapable de se trouver lui-même, s'efforce à déclasser les autres. C'est un grand brouilleur de dossiers. Il passe sa vie dans les ratures.

Voici déjà plusieurs années que M. Camille Mauclair ne veut plus faire mentir son nom. On a vu qu'il fut un de nos premiers fossoyeurs, il y a plus de cinq ans déjà. Mais sa dernière pelletée est monstrueuse. Informe et lourde, on aurait tort d'attendre que les pluies de saison la délaient, de s'en aller en sifflotant. Nous avons trop usé du dédain, arme de fierté, mais aussi de paresse. Qu'on m'excuse : c'est de l'ingrate besogne, évidemment, fort inutile pour nous qui *savons ;* seu-

lement, il importe que le public sache que *leurs* légendes finissent : j'ouvrirai la motte d'un coup de bêche.

Cela s'appelait, le 15 janvier 1905, dans *La Revue : La réaction nationaliste en Art et l'ignorance de l'homme de lettres.* Dans une lettre postérieure (*Les Essais*, avril), M. Mauclair s'est défendu d'avoir « injurié » notre génération. Il y a plusieurs sortes d'injures, et les plus graves ne sont pas les moins vagues. Qu'on se reporte à mes citations premières : si une pareille violence de confusions à l'égard des symbolistes, si ces constatations d' « avortement », de « stérilité », d'un « art imprécis, *involontaire*, amoral » ne sont pas dans l'ordre intellectuel injurieuses devant les œuvres qui n'ont cessé de paraître, que faudrait-il ? Cependant, l'édition nouvelle et augmentée de ces injures ne les atténua pas, au contraire elle n'a pu surprendre que les ignorants des anciennes, c'est une suite logique.

Ce qui n'est pas logique est le rôle qu'au départ de son article M. Mauclair s'attribue. Il espérait sans doute qu'on aurait oublié ses travaux passés de fossoyeur, et il nous parle de ses services ! Certes, il n'a pas perdu une occasion de s'occuper des uns et des autres ; à propos de tout et de tous, il a grossoyé, grossoyé, grossoyé... pour aboutir aux conclusions de son *Symbolisme en France* et aux pages en pendant du *Soleil des Morts !* M. Mauclair n'a rendu qu'un service à la poésie nouvelle : son *Etude sur Jules Laforgue* et son *Edition de ses œuvres*. Or l'édition est si mauvaise, tellement criblée de fautes qu'elle provoque jusqu'en Hollande des monographies étonnées ; et l' « étude » a cette abondance égale où la légèreté du pauvre Ariel est devenue méconnaissable. J'oubliais *Eleusis*, *Causeries sur la Cité intérieure*, dans lesquelles notre clerc

développait, avec force délayages métaphysiques, ce qu'il s'empressa de dénigrer plus tard.

Que nous veut-il donc ? et quelle assurance tant de flottements lui donnent-ils contre nous ?

M. Mauclair accuse notre génération : 1° de renier ses premières amours (Wagner, Ibsen, etc.) ; 2° de désavouer ses hardiesses et toutes formes nouvelles ; 3° de se soumettre aux plus vieilles contraintes de réaction ; 4° d'installer le « nationalisme politique » en art ; 5° de tourner le dos à la vie (la vie pratique, les questions économiques, etc.) ; 6° de dédaigner l'action sociale ; 7° d'ignorer tout, notamment la technique des arts connexes ; 8° de mépriser la science ; — ces accusations, embrouillées d'un salmigondis fantastique d'affirmations gratuites et de contradictions tellement grosses qu'on se demande, à lire le factum, si l'on n'est pas le dormeur éveillé...

Ce qu'il y a de plus incroyable est l'arbitraire des rapprochements : mais ce qu'il y a de plus prodigieux est l'erreur mauvaise, continue, absolue de ces vingt-cinq pages !

Point par point :

1° Il est clair que si l'on ne parle plus de Wagner ni d'Ibsen, c'est qu'ils sont *assimilés*. Nous n'avons plus à les aimer d'une façon extérieure à nous, nous les aimons en nous-mêmes ; ils font partie de notre chair, ils recomposent en nous une nouvelle substance. Notre curiosité de l'étranger n'en est pas amoindrie ; le prouve assez la vogue récente des musiciens russes et des écrivains Gorki, Tchekhov ; ou des Anglais, Kipling et Wells, pendant que Nietzsche, insuffisamment digéré, en est à la période suivante, intermédiaire entre l'émotion initiale et l'assimilation complète.

2°, 3° et 4° Où sont donc nos désaveux et quand donc ont paru des œuvres plus altières et plus renouvelées que celles qui sortent des mains quotidiennes de Maeterlinck, de Verhaeren, de Gide, de Merrill, de Fort, de Griffin, de Jammes, de Mockel, de Bataille, de Ghéon, etc., etc. ? Si Régnier et Moréas usent pour le moment d'une forme plus statique que dynamique, s'ils donnent le pas au *caractère* sur *l'action*, ce qui est certes admissible, ils n'en restent pas moins poétiquement des nôtres, en sachant découvrir dans le symbolisme même un filon classique que le classicisme ne connut pas. M. Mauclair ne veut pas voir que le symbolisme, dès l'origine, fut, sous certains rapports, em même temps qu'une refloraison lyrique contre le naturalisme, une *renaissance* classique contre le romantisme. Mallarmé, par la contraction, Verlaine, par le dépouillement, furent d'abord des classiques. Schwob, Gide, van Lerberghe sont des classiques. Tout cela n'a rien de commun avec l'académisme, et c'est par trop abuser de la polygraphie que de faire d'une « renaissance » une « réaction ».

La réaction n'est pas dans un goût plus scrupuleux, une étude plus approfondie des vieux maîtres pour reconnaître ce que nos pères ont laissé perdre, pour découvrir *contre l'académisme* des richesses toujours neuves, pour boire aux sources organiques d'un art ; la réaction est dans les formes traditionnelles les plus lâches, mises au service de redondantes plaidoiries sociologiques. Les réactionnaires sont nos petits Toulousains gonflés par la capitale, nos petites poétesses aux fièvres habiles, nos petits humanistes, benjamins de l'Académie.

Puis le « nationalisme politique », l'« esprit romain », le

« masque latin », termes de gazette que M. Mauclair détourne pour les appliquer à contresens, comment toucheraient-ils le développement d'art d'une génération dont les représentants principaux comptent des Gustave Kahn, des Stuart Merrill et des Verhaeren ! Il est impossible d'abuser d'affirmations plus invraisemblables et de mêler plus confusément les questions. M. Mauclair est obligé lui-même de distinguer deux nationalismes. Aussi bien, qui pourrait nier, en dehors de toute politique, par une simple prise de conscience esthétique et morale, le besoin qu'éprouve aujourd'hui, par tout l'univers, chaque nation de se replier sur soi, d'accuser et de fortifier son centre, disjoint et déformé par la facilité des pénétrations de l'extérieur ! Cette concentration, base de notre existence même, fut rendue nécessaire par la dispersion immense du XIXe siècle ; c'est pour ainsi dire physiologique, il n'est point d'internationalisme qui puisse l'éviter.

Mais cela nous tient très loin des partis où M. Mauclair veut nous compromettre ; le « nationalisme *littéraire* » s'évanouira quand le « socialisme *politique et littéraire* » aura cessé de l'inventer.

5° et 6° « La génération symboliste a été très styliste, très érudite, très artiste : peinture, lettres étrangères, musique, hellénisme, latinité, philologie, folklore, occultisme, tout l'a passionnée. Seulement, *elle s'est totalement limitée (!) ; elle a tourné le dos à la vie.* Par horreur du naturalisme qui cherchait confusément un « art social », elle s'est jurée de ne rien savoir de l'évolution sociale. Pour elle, c'est le règne de Homais. La science ne l'intéresse pas, et c'est la révolte, parce qu'elle ruine la métaphysique(?). Et voilà une chose jugée. »

Cette citation qui nous remet bien dans la manière bousculée de notre fossoyeur, nous la connaissions, n'est-ce pas ? Nous savions déjà que nous étions « morts », il y a cinq ans, parce que nous étions « retirés de la vie »... la vie pratique, la vie économique, la vie sociale, etc., etc.

Vraiment M. Mauclair joue de malheur ; il se trouve qu'au point de vue « pratique », jamais poètes, — à la différence des romantiques et des parnassiens qui pour la plupart vivaient en marge, — n'auront connu de plus près que les symbolistes la vie de leur temps. Il n'y en a pas plus de trois ou quatre qui se contentent d'habiter leurs rêves ou soient même professionnellement des « hommes de lettres ». Nuls plus qu'eux n'ont accepté la vie de tous, ne se sont mêlés à la vie pratique, aux métiers administratifs, industriels ou ruraux. L'un est un agronome actif, maire de sa commune ; l'autre est un bon constructeur d'automobiles ; celui-ci est un médecin de campagne qui fouille et soulage toutes les misères ; celui-là est un excellent agent consulaire d'Extrême-Orient, fort expert sur les problèmes de la main-d'œuvre asiatique ; tel qui écrit un peu partout et dont le titre est « littérateur » s'occupe de vingt affaires diverses, industrielles et commerciales ; tel autre enfin vit de la terre, éleveur et fermier. Et ce ne sont pas des vaincus de l'art ; tous produisent, tous mettent au-dessus de tout leur nom de poète, sachant jouer leur rôle social sans en faire parade, et S'INSPIRER DE LA VIE SANS QU'ELLE DÉFORME L'ŒUVRE. L'art est pour eux, en même temps que leur raison de vivre, non un excitateur artificiel ni un travail forcé de professionnel, mais ce qu'il devra être de plus en plus, un surcroît d'activité, une surabondance de nature.

Nous ne voulons pas dire que le poète ne *doit* s'aban-

donner à son art que sa tâche d'homme et de citoyen accomplie. Nous pensons bien au contraire que son premier devoir de citoyen et d'homme est de s'affranchir de tout ce qui peut mettre obstacle à l'accomplissement de l'œuvre. Nous voulons dire que son élan doit être assez fort pour qu'il ne se dérobe pas, en révolte romantique, devant l'obstacle ; qu'il le vainque en le franchissant, s'il y a lieu, et que c'est ce que la plupart des symbolistes ont fait, soumis à leurs existences diverses en tenant leur art très haut à travers tout.

De ce qu'ils ont su pratiquer la pensée du poète :

Ami, cache ta vie et répands ton esprit

de ce qu'ils ont su pénétrer la poésie dans son essence, connu tous les sophismes qui la troublent, pour la garder pure au-dessus de soi, on incrimine leur renaissance jusqu'à dire avec l'ineffable M. Maurice Leblond :

« La vérité, c'est que le symbolisme fut une période réactionnaire, et M. Brunetière pouvait justement écrire : « Nous aimons le symbolisme contemporain pour ce qu'il est une utile réaction contre le naturalisme et M. Zola. » On ne saurait mieux dire. Le symbolisme fut une réaction, non seulement contre le naturalisme, mais contre la philosophie moderne tout entière, contre le progrès humain, contre la vie, contre la science. » (*La Revue*, 15 janvier 1905).

Cependant nous avons suffisamment démontré qu'en réagissant — avec quelle utilité pour tous les arts! — contre le naturalisme, les symbolistes ne réagirent pas contre la vie, mais simplement contre l'absence de poésie.

7° Quant à ce mépris de la science et des questions sociales dont M. Mauclair nous accable, la plaisanterie est par trop

lourde. Tout polygraphe qu'il soit, notre clerc n'est pas de ces journalistes du boulevard qui ne connaissent rien du symbolisme dont ils parlent et de ses origines. Il ne peut pas ignorer les trois revues qui en ont pour ainsi dire constitué les premières bases : *La Vogue*, (1886-1887) ; la *Revue indépendante*, (1886-1888) ; *Les Entretiens politiques et littéraires*, (1890-1893). Or, dans *La Vogue* et dans la *Revue indépendante* la préoccupation scientifique était incessante ; et l'on sait la part que les *Entretiens* donnèrent aux questions sociales, et avec quelle hardiesse dégagée.

Quelques citations suffiront, je pense :

« ... Ils ignorent les principes les plus simples de la chimie, de la zoologie, et peut-être bien ce qu'un commis-voyageur sait de la géographie. Voyez des revues sur la table d'un romancier ; jamais vous ne trouverez coupées les pages d'articles de vulgarisation scientifique (!!). En un mot, ils ne savent rien des lois synthétiques de la nature, et toute une source de pensée et de poésie leur échappe. Quant à s'en occuper, ils croiraient qu'on les convie à écrire du Jules Verne ! Les questions sociales les rebutent. Ils les classent, avec dégoût, sous le nom de cette « politique » dont les gens de bonne compagnie n'ont point à se mêler, et on les étonnerait fort en leur disant que cette politique n'a rien de commun avec la lutte des classes. Une paresse invincible les étreint, sauf lorsqu'il s'agit de discuter épithètes et syntaxe. Même de l'histoire des autres arts que le leur, ils ne savent pas grand'chose. C'est depuis peu de temps que les gens de lettres entendent suffisamment les principes de la musique et de la peinture : encore en parlent-ils souvent à la légère. »

Voir plus haut : « La génération symboliste a été... très

artiste ; *peinture*, *musique*, etc., tout l'a passionnée. » Comment notre clerc à tant de passion accorde-t-il si peu de connaissance ? C'est ce qui lui serait peut-être difficile d'expliquer. Il veut ignorer que la peinture de V. G... vaut sans doute la sienne, et que le même V. G... fit un an de Conservatoire, juste pour se rendre compte des principes musicaux. Il ne veut pas savoir non plus que A. M... est un violoniste dont la qualité de son et la ferveur sont incomparables, ni que P. L... et A. G... sont de délicats pianistes, excellents déchiffreurs. Il lui plaît de ne pas se souvenir qu'un autre A. M... clôt chacun de ses volumes de poèmes des courtes pages d'un hymne en musique, etc., etc. Venir dire à une génération poétique, dont l'art, écarté le plus possible de toute littérature, se filie étroitement aux arts fraternels, qu'elle ne pénètre pas « grand'chose » de leurs principes est un de ces précieux tours de gobelets dont ne saurait trop nous réjouir la critique amusante !... Il se trouve d'ailleurs qu'il n'est pas de plus fausse nécessité ni de plus dangereuse que celle de cette pénétration mutuelle lorsqu'elle est voulue, et qu'un artiste ainsi averti est obligé d'ignorer doublement dans son art ce qu'il connaît de ses voisins... Aussi bien, son ignorance n'importerait d'aucune façon pour la maîtrise comme pour l'étendue même de son art ; et si une nécessité s'impose aujourd'hui avant tout autre, c'est, devant les innombrables gâchages des touche-à-tout, qu'on soit exclusivement l'homme de son métier Mais le bavardage des mauvais clercs ne s'arrête pas pour si peu.

Maintenant on s'explique mal comment notre agronome et notre éleveur pourraient être étrangers « aux principes les plus simples de la chimie et de la zoologie », ni com-

ment notre consul de la côte chinoise pourrait se fier aux éléments de géographie d'un commis-voyageur. En outre, comment se fait-il que X... est très versé dans les sciences mathématiques, chimiques et physiques, que Z... est un bon entomologiste, Y... un botaniste sérieux ? Les études physiologiques de R... furent très complètes, et les thérapeutiques de notre médecin remarquables au dire de ses malades. Comment se fait-il qu'une des dernières revues scientifiques, vraiment technique et indépendante, *La Revue des Idées*, ait été fondée et soit dirigée par deux symbolistes notoires : M. Edouard Dujardin et M. Remy de Gourmont ?

Serait-ce que ces Messieurs savent vraiment ce que c'est que la Science et les sciences, tandis que M. Mauclair ne le saurait pas ? que l'idée, d'abord, d'une science omnipotente est une idée anti-scientifique ? que substituer le dogme fétichiste de la science à n'importe quel dogme, loin de constituer un progrès, est une régression scolastique ? Serait-ce que M. Mauclair confond par les procédés les plus rhétoriciens la sûreté de l'*esprit* et de la *méthode* scientifiques avec l'incertitude des *vérités* scientifiques, le plus souvent provisoires ? Serait-ce enfin que M. Mauclair aurait besoin de quelques bonnes leçons de M. Poincaré ? et que son habitude des généralisations hâtives le conduit aux pires accès de la *littératurite ?...*

Cela le conduit même beaucoup plus loin, à ceci :

« Qu'y a-t-il au fond de leur mépris pour la science ? Une énorme peur de voir cette rivale accaparer tout l'intérêt intellectuel (!!!), et d'être obligés de l'étudier pour en tirer des éléments lyriques ou psychologiques nouveaux.

«... On attend de l'écrivain la formule d'un style et d'une beauté

extraits des éléments nouveaux, de la science, du conflit social. »

Et nous voilà revenu à l'idéal poétique de Maxime du Camp! Quoi! vous avez oublié ce grand poète? et sa préface des *Chants modernes ?* et les raisons irréfutables qu'il y donnait —avant 1868!—de l'indifférence du public en matière de poésie? « Ignorance réelle ou volontaire de la vie actuelle, des sublimes inventions de la science et de l'industrie, retour opiniâtre au passé, aux vieux symboles et aux mythologies surannées, doctrine de l'art pour l'art, soin puéril de la forme, manque de sens humain... », etc., pas un cliché de M. Mauclair qui ne s'y trouve!

Ecoutons le vieux poète allemand Lenau :

« La poésie alla dans le bois profond cherchant les sentiers sacrés de la solitude : soudain s'abat autour d'elle un bruyant essaim qui crie à la rêveuse :

« *Que cherches-tu ici ? laisse donc briller les fleurs, murmu-*
« *rer les arbres et cesse de semer çà et là de tendres plaintes*
« *impuissantes, car voici venir une école virile et faite pour les*
« *armes ! Ce ne sont pas les bois qui t'inspireront un chant*
« *énergique. Viens avec nous, mets tes forces au service de*
« *notre cause ; des éloges dans nos journaux récompenseront*
« *généreusement chaque pas que tu feras pour nous. Elève-toi*
« *à des efforts qui aient pour but le bonheur du monde ; ne laisse*
« *pas ton cœur se rouiller dans la solitude ; sors enfin de tes*
« *rêves, deviens sociale ; fais-toi la fiancée de l'action, sans*
« *quoi tu te rideras comme une vieille fille!* »

« La poésie répondit :

« *Laissez-moi : vos efforts me sont suspects, vous prétendez*

« affranchir la vie et vous n'accordez pas à l'art sa liberté !
« Les fleurs n'ont jamais fait de mensonge ; bien plus sûrement
« que vos visages bouleversés par la fureur, leurs fraîches cou-
« leurs m'annoncent que la profonde blessure va se guérir. Le
« murmure prophétique des bois me dit que le monde sera libre,
« leur murmure me le crie plus intelligemment que ne le font
« vos feuilles avec tout leur fracas de mots d'où l'âme est
« absente, avec toutes leurs fanfaronnades discréditées. Si cela
« me plaît, je cueillerai ici des fleurs ; si cela me plaît, je voue-
« rai à la liberté un chant, mais jamais je ne me laisserai
« enrôler par vous. »

« Elle dit et tourna le dos à la troupe grossière. »

Conclusion

Et maintenant d' « où il en est », le symbolisme, ayant traversé depuis longtemps sa période impressionniste, peut poursuivre avec une magnifique conscience son évolution constructive. On verra aux œuvres futures qu'il n'a usé que de la plus minime partie de ses ressources. Encore fallait-il qu'une bonne fois liquidation fût faite des incroyables ordures dont on les couvrait. Certes ces ordures retomberont toujours ; on ne triomphe jamais définitivement de l'ignorance intéressée, et tout bon déblayage doit être périodique.

Mais cette liquidation-ci était particulièrement nécessaire, non pas tant pour nous que pour la défense de la poésie outragée.

Les malheureux ! ils ne se sont pas aperçus que le symbolisme, dont la signification n'a grandi que des œuvres, n'était qu'un mot pour garder pure et complète la poésie même, pour la distinguer des mélanges, desquels il semble qu'elle ait toujours pris plaisir à corrompre son essence divine : l'extase apollonienne ou la fougue dyonisiaque. Aussi qu'arriverait-il si on les laissait faire ? le poète redeviendrait le bateleur, le professeur ou le faux tribun, le poème, le récit pittoresque, le plaidoyer moral ou l'exposé de palingénésie sociale qu'avec une langue faible et une métrique plate, toutes deux de pauvre imitation, ils s'essoufflent à produire sous les étiquettes de *naturisme*, d'*humanisme*, d'*intégralisme*, de *néo-*

romantisme, de *classicisme*, sans qu'une seule soit originale et ne fausse grossièrement un des côtés du symbolisme même. Ni Verhaeren, ni Griffin n'avaient attendu M. Gregh pour créer de l'« humanisme » qui soit de la poésie haute et neuve ; ni André Gide, Paul Fort, Jammes, Ghéon n'avaient attendu M. Saint-Georges de Bouhélier pour créer du « naturisme » qui ne soit pas de la rhétorique génevoise ; ni Paul Claudel, Stuart Merrill, Saint-Pol-Roux, Albert Mockel ou Adrien Mithouard n'avaient attendu M. Lacuzon pour créer de « l'intégralisme » qui ne perde pas l'expression lyrique ; ni Samain ou Guérin n'avaient attendu les uns ou les autres pour créer un « néo-romantisme » qui ne soit pas tout extérieur ; ni Marcel Schwob, Moréas, Ducoté, Pierre Louys, Van Lerberghe n'avaient attendu MM. Louis Bertrand et Joachim Gasquet pour créer, dans des sens divers, un « néo-classicisme » qui ne soit pas d'une ordonnance inexpressive, pompeuse ou stricte, uniforme.

Mais on eût dit que chaque faiseur d'échantillons s'ingéniait à ces découpures dans la grande bannière où les symbolistes les mêlaient d'une seule trame anonyme, pour tâter la lâcheté publique, pour flatter le goût public d'intérêts plus bornés, pour défigurer mieux la vaste poésie, mal comprise et mal suivie de la foule dans son absolu déploiement...

Il faut bien s'en rendre compte — et l'atteste crûment la qualité des armes éparses — le dévergondage de ces attaques protège le bas travail des boutiques contre le désintéressement et contre l'austérité de l'art.

Dans les boutiques, désintéressement est pauvreté, austérité est stérilité.

L'utilitarisme prend tous les masques pour forcer l'art à l'agenouillement.

Et quand l'art s'agenouille, il écrit des vers comme ceux-ci :

C'est le temps des lilas ; les brises en sont ivres.
Un jour ils ont éclos, attendus et soudains,
L'année oublie encor les neiges et les givres :
C'est le temps de laisser les plumes et les livres
Et d'aller respirer au soleil des jardins.

C'est le temps des lilas... etc.

. . . . . .

Qui veut aimer encor ? C'est le temps des lilas !

Ou bien :

Il n'est rien de plus beau qu'une fleur en avril,
Sinon la feuille d'or qui tombe au vent d'automne.

Et voilà qui doit être compté parmi les « minutes d'or » de l'*humanisme !* On demande des secondes...

Symboliste ou non, à toutes les époques, chez tous les peuples, l'œuvre d'art vraie fut celle du sacrifice de soi dans l'exaltation de toutes les ressources qui la pouvaient créer.

Longue patience, long silence, longue souffrance, longue jouissance...

Certains ne peuvent attendre. Ils n'avaient pas compris ! ils avaient compris : exaltation de soi dans le sacrifice des ressources... — principe qui n'est celui d'aucun travail humain. Le moindre travail est faussé dès que le souci de paraître rend la conscience plus hâtive. Or rien ne pousse à paraître comme les cris de la rue ; immédiatement Maxime Du Camp se lève...

Ne nous plaignons pas ! Flaubert est resté assis.

On ne fait pas du bon travail en courant dès — ou plutôt sans — qu'on vous appelle, en abandonnant la moitié de ses ressources : ressources d'âmes, ressources de technique, ou en les jetant, brutes, par la fenêtre. Le public piétine, il ne ramasse rien, il y a trop de boue, — pour son plaisir.

Les artistes ont toujours su habiter une chambre vide, et le silence... L'œuvre l'emplit ; bientôt le silence triomphe.

On peut penser ce qu'on voudra des symbolistes : ils ont été, ils sont ces artistes-là.

Tous les cris de la bonne foule contre les guillotinés parlants n'empêcheront leurs œuvres — ah ! quels crimes ! — d'être les seuls poèmes (plus ou moins parfaits, peu importe !) qui ne laissent perdre aucune ressource et ne se satisfont point d'*utilités*.

APPENDICE

NOTES

— *Page 4.*

DÉDICACE

Envoi à M. F. V.-G. :

« Paris, le 22 février 1906,

« Cléricalisme et militarisme, tout y est, cher ami. Comment « détruire le *passé* dans la langue : *a-dieu*, le « *règne* » *animal*, etc...? « et quand *laïciserons*-nous nos métaphores ?... »

Bien vôtre
R. S.

— *Page 6.*

LA CRITIQUE POSITIVE.

Voir sur ce point la préface de *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental* « Mercure de France » (1899).

— *Page 10.*

AU FOND DE TOUTE ÉVIDENCE LE SOT...

Nous n'avons pas voulu que fassent injure au lecteur des réfutations méticuleuses. Nous estimons que les citations suffisent. Des points d'exclamation, d'interrogation ou des italiques qui seront toujours de nous, sauf indications contraires, retiendront les yeux lorsqu'il le faudra. — N'oublions pas qu'aucun symboliste n'abusa du mot « mystère » comme notre polygraphe. Non seulement il écrivit : « Carrière ou la *psychologie* du mystère » mais il vient de publier un recueil de nouvelles sous le titre : « Le mystère des visages ». Après ce qu'on vient de lire, n'est-ce pas joli ?

— *Page 12.*

M. ADOLPHE BOSCHOT.

M. A. Boschot publia avant cette *Réforme de la Prosodie* par l'Aca-

démie *La Crise poétique* (Perrin, 1897) où, sur un ton persifleur et avec tout le « pédantisme de la légèreté », il montra aussi peu de scrupule dans l'analyse historique et technique des rythmes nouveaux.

— *Page 13.*

LES ORIGINES DE L'ART CONTEMPORAIN.

On remarquera l'arbitraire et puérile ficelle politique d'où se dévident ces « origines ».

— *Page 15.*

CONTRAT.

Lire : *contact.*

— *Page 16.*

LES MEILLEURS D'ENTRE EUX L'AVOUENT...

Allusion sans doute à la *conférence* de M. Henri de Régnier parue dans *Figures et caractères* (« Mercure de France», 1901) où l'on voulut voir peu de conviction d'art personnelle dans de la gentillesse pour des cadets. Soyez donc gentil ! et des messieurs Gregh ridiculiseront vos belles images décoratives, sans s'apercevoir qu'un des côtés les plus neufs du symbolisme fut la résurrection du « merveilleux » français de nos chansons de geste dont les romantiques ne retinrent que les prouesses d'épopée.

— *Page 20.*

« TENDANCES DE LA POÉSIE NOUVELLE. »

Revue Forézienne, mars-avril 1903.

— *Page 21.*

LE SYMBOLISME EST BIEN MORT ET POMPEUSEMENT ENTERRÉ...

Nous avions cru devoir retrancher dans *Vers et Prose* la suite de la citation : *enterré dans un cercueil fort bien construit : l'Anthologie*

des Poètes d'aujourd'hui, de MM. Van Bever et Léautaud, afin d'éviter toute personnalité qui ne fut pas une personnalité d'idée, si je puis dire.

Mais, à la réflexion, il nous apparut que cette fin de phrase importait beaucoup au contraire dans une sorte d'historique, comme significative des conséquences de certaines entreprises dont le symbolisme ne se défia pas assez. — Ainsi, au simple point de vue du renseignement matériel, « l'Index général » placé à la fin de ladite *Anthologie* nous indique « l'*Esthétique des vers polychromes* » par M. Gustave Kahn, qu'on retrouve vainement dans *La Vogue* du 18 avril 1886, sous le titre « De l'Esthétique du *Verre* polychrome » !

Puis, que penser d'une publication qui prétend donner des extraits « des livres des mieux connus d'entre les poètes qui participèrent au mouvement littéraire appelé « symboliste », et qui mêle à quelques symbolistes MM. Henri Barbusse, Fernand Gregh, Raymond de la Tailhède, Maurice Magre, Robert de Montesquiou, Emmanuel Signoret et Laurent Tailhade ?

Pour en revenir à M. Poinsot et à sa diatribe, notons que dans une étude par M. Pagnat, en tête de ses poèmes, *Les Minutes profondes* (1904), l'auteur laisse corriger ainsi ses injustices scandaleuses :

« Bien qu'un peu sans doute *pour les besoins de sa cause* (!) celui qui écrivit *Les Tendances de la Poésie nouvelle* ait enterré le Symbolisme, je crois plus exact de dire que le Symbolisme n'est pas mort, mais a mué. » (p. XX).

— *Page 22.*

LES MOTS NE SIGNIFIANT PLUS CE QU'ILS SIGNIFIENT...

Malgré des lignes semblables, M. Adolphe Retté, qui ne nous habitua guère à tant d'indulgence, loue M. Mendès (*La Revue*, 1er avril 1905) d'avoir bien parlé du Symbolisme dans son *Rapport !*... Et il transcrit ce passage :

« L'emploi du symbole, en poésie, c'est, me semble-t-il, l'art d'ailleurs instinctif (?) d'éveiller dans les âmes des sentiments, des souvenirs, des rêves

que le verbe n'exprime ni totalement, ni entièrement. Par le symbole, le poète, tout en disant ce qu'il dit, fait entendre autre chose ; et, grâce à de mystérieuses analogies, la parole convie, restrictive à la fois et suggestrice, à la perception de l'inexprimé.

« Mais, en ce cas, tout le monde serait d'accord (!!) et les poètes appelés symbolistes n'auraient rien inventé du tout. »

Or — nous laissons de côté toute appréciation de cet éclaircissement sommaire — les lignes de notre citation continuent, à la page suivante, les développements de ce paragraphe ; la conclusion est trop aisée.

— *Page 26.*

Au lieu de : « problème éternel de l'*individualisation* » lire : « problème éternel de l'INDIVIDUATION ».

On sait que les termes « problème de l'individuation » constituent une expression philosophique toute différente.

Nous avons à remercier particulièrement l' « intégraliste » M. Léon Vannoz de constater, après avoir affirmé de nouveau la mort du symbolisme, que rien d'autre néanmoins n'existait encore que les symbolistes (*L'Esthétique nouvelle et la poétique, « La Revue »*, 15 octobre 1905). Il est vrai qu'il s'écrie : « En vain, les états-majors symbolistes essayèrent de se reconstituer ; en vain M. Robert de Souza dans son article intitulé : « Où nous en sommes » essaya de remonter le courant et de faire front à ce flot de vie montante... » Le flot de vie montante se perd dans un incroyable pathos métaphysique d'où surnagent seuls — mais en quel état ! — les débris de tout ce que nous avons voulu et répété depuis vingt ans.

Pièces en mains, Monsieur, pièces en mains !...

— *Page 40.*

PAROISSENT ESTRE LA-DEDANS.

En même temps qu'elle nous fait toucher la véritable tradition du sens poétique, cette strophe montre tout ce que le symbolisme, par la suppression notamment des termes comparatifs y a ajouté,

de concentration et de force. Mais le poète Tristan était bien de nos ancêtres, qui disait :

« Un vers peut avoir une beauté quasi toute nue et solitaire, oultrepassant les idées ou images qui y sont encloses, et d'elles, indépendante. »

— *Page 43.*

RÉALISME SENTIMENTAL.

La remise en honneur du « sentiment » n'est pas un des moindres titres de gloire du symbolisme. On se rappelle combien il était méprisé de notre naturalisme qui doit à cette erreur son infériorité sur le naturalisme anglais ou russe. On se rappelle aussi de quel beau dédain le traitaient nos olympiens du parnasse.

— *Page 45.*

SENSIBILISME NATURIEN.

Nous laissons aux « naturistes » la responsabilité d'avoir déformé l'épithète que se réservait Edmond de Goncourt (Voir *Enquête Huret*, p. 166).

LA RAISON CHANTÉE.

On pourrait objecter qu'il n'y a pas si loin entre cette parole de Lamartine et ce que nous disons du poète « qui pense par les sens ». Mais dans l'idée de Lamartine, il y a *superposition*, ou tout au moins *duo*, alliance momentanée de deux choses différentes, il n'y a pas « incorporation ». Et puis le mot « raison » ? aussitôt l'équivoque apparaît.

— *Page 47.*

IDÉORÉALISME.

Ce terme excellent, qui le croirait ? est, sans qu'il en ait compris d'ailleurs toute la portée, de M. Mauclair lui-même, du temps où il s'efforçait moins de confondre que d'éclaircir.

— *Page 48.*

ACTIONS EN RETOUR.

Cela est si vrai que même pour des questions aussi importantes que le dégagement aux yeux du public de la technique nouvelle, les

premiers qui songèrent à présenter quelques explications. MM. Gustave Kahn et Francis Vielé-Griffin, ne le firent qu'en de courtes notes et pour répondre aux inquiétudes de M. Brunetière. — Nous avions la belle ambition de laisser les œuvres parler d'elles-mêmes. Faux orgueil ! erreur grave ! je n'ai cessé de protester contre et de rappeler qu'à chaque transformation d'art les œuvres ne suffisaient pas pour que les yeux voient et pour que les oreilles entendent ce qui contrarie leur habitude.

— *Page 54.*

LE VERS LIBRE.

« La métrique parnassienne ne diffère pas essentiellement de la métrique romantique. Les parnassiens qui ne furent pas de prodigieux inventeurs, donnèrent seulement un caractère plus strict et plus rigoureux aux préceptes qu'ils avaient reçus de leurs devanciers. Ils firent subir à la métrique française un traitement analogue à celui qu'imposèrent les poètes latins à la métrique grecque. » (*La Poésie Nouvelle*, par André Beaunier, introduction, p. 24).

« ... La métrique française était devenue purement mécanique et, par suite, inexpressive autant qu'insincère. Il fallut débarrasser la versification de ce formalisme. Il fallut que le vers *se libérât* des règles parnassienne parce que ces règles étaient mauvaises. Absurdes dans leur principe, — celui de la difficulté vaincue, — elles avaient encore le défaut d'être absolument incohérentes dans le détail de leurs prescriptions. » (*Idem*, p. 25).

— *Page 55.*

THÉODORE DE BANVILLE.

Il est curieux de noter ce qu'écrit Théodore de Banville de l'ancien vers libre :

« ... Le vers libre est le suprême effort de l'art contenant amalgamés en lui, à l'état voilé, pour ainsi dire latent, tous les rythmes. On ne l'enseignera à personne puisqu'il suppose une science approfondie de la versification... et l'oreille la plus délicate... » (*Petit traité*, p. 156).

— *Page 58.*

NOS STROPHES N'AURONT JAMAIS LA HARDIESSE...

Voici un exemple d'une strophe de *balette* citée par M. Jeanroy

(*loc. cit.* p. 495) qui au point de vue de l'alexandrin seul offre un mélange de coupes non moins probantes :

(8 + 4) *Deduxans suis et joliet /te, s'amerai* (vers refrain)
(7 + 5) Ier matin je me levai /droit au point du jour ;
(7 + 5) On vergier mon peire antrai / Ki iert plains de flours :
(8 + 4) Mon douz amin plus de cent fois / i souhaidai.

VERS ÉPIQUES.

Toute l'erreur vient de là : nous vivons sur le développement des formules épiques, alors qu'originairement, pendant plusieurs siècles, existèrent pour le *chant*, la « lyrique », des formules plus nombreuses que pour le *récit*, l' « épique », dans la structure du vers.

— *Page 61*

TRADITIONNEL.

Il est très important de ne pas perdre de vue dans le vers libre l'évolution logique de la tradition. C'est à quoi nous nous sommes appliqué dans un livre de jeunesse : *Le Rythme poétique* (1892). Bien que nous satisfasse l'examen dont il a été l'objet par tous ceux qui se sont préoccupés, sans parti pris, d'approfondir et de préciser les moyens techniques de la poésie française, on ne s'est pas suffisamment rendu compte du but général de l'ouvrage. Plusieurs ont pensé qu'il tendait simplement : 1° à nous assurer, avec les plus nombreuses variétés, la conservation d'un mètre fondamental, l'alexandrin ; 2° à démontrer toutes les possibilités rythmiques des différents mètres dans leur seule mesure syllabique. Il allait beaucoup plus loin, ainsi que le prouvent les derniers chapitres. C'est ainsi que M. Thomas-B. Rudmose-Brown s'est mépris sur bien des points dans l'attention qu'à travers sa remarquable thèse sur l'*Etude comparée de la versification française et de la versification anglaise* (Grenoble, 1905) il a bien voulu donner au *Rythme poétique*.

Seulement nous avions tenu à nous cantonner sur le terrain historique dont l'abandon par les vers-libristes pouvait avoir et a eu des conséquences graves.

En effet, les novateurs, partis à la fois de la liberté singulière promulguée par Banville et des ressources de la prose vantées par Baudelaire, ne s'apercevaient point, d'un côté — qu'ils ne détruisaient pas la théorie, à cette époque triomphante, des naturalistes (après Flaubert et avec l' « écriture artiste » des Goncourt) de la prose maîtresse de tous les modes d'expression ; d'un autre côté, — qu'ils laissaient entière la force de résistance, après huit siècles de preuves souvent superbes, du vers classique.

Il s'agissait de démontrer : 1° que la résistance d'un alexandrin immobile n'était qu'une apparence, qu'en réalité sa vie séculaire était due à une évolution organique constante, qui aboutissait au vers verlainien, dont les progrès étaient très imparfaitement reconnus à cette date comme de simples *libertés*, qu'ainsi le développement du vers verlainien par le vers libre était un travail même de l'organe classique ; 2° que la prose, en dépit de tous ses efforts, restait *virtuelle* ; 3° que cette virtualité pouvait être vaincue par le vers libre ne perdant rien des modes évolutifs de l'alexandrin.

Or, des trois poètes qui se distinguaient alors par l'emploi chacun d'un vers libre personnel, M. Gustave Kahn, M. Jean Moréas, M. Francis Vielé-Griffin, le premier procédait par suites *harmoniques* plutôt que métriques et rythmiques, le second par *allongements métriques* et *enjambements* plutôt visuels, le troisième par suites de *rythmes*, à l'exclusion de presque tout mètre. Tous les trois réalisaient ce qu'on a bien voulu dénommer après nous des *laisses rythmiques*, coupées de strophes en *séquences*, insuffisantes à prévenir les prétentions de la prose « artiste ».

Ils l'ont si bien reconnu que M. Moréas doit sans doute pour une bonne part à son procédé, le moins rationnel des trois, de n'avoir pu retrouver l'ordre que dans un repos strict, et il suffit de comparer *Le Livre d'Images* aux *Palais nomades* et *La Clarté de Vie* ou *Amour sacré* au *Porcher* pour savoir comment cet ordre a été établi dans le vers libre définitivement constitué.

— *Page 61.*

VERS BRISÉ

« ... Nous voudrions un vers... sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ; inépuisable dans la vérité de ses tours ; insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture. » *(Préface de Cromwell).*

On voit que, dès 1828, il ne s'agit pour le poète que de « déguiser une monotonie » et quinze ans plus tard, comme jusqu'à la fin de sa vie, qu'il n'apercevra pas toutes les conséquences de ses « enjambements ».

— *Page 62.*

LOIS PHYSIOLOGIQUES.

Retenons le paragraphe qui, dans les conditions exposées par M. Sully-Prudhomme pour le concours qu'il fonda, résume ses affirmations :

« Le fondateur du prix ne prétend pas imposer aux concurrents non plus qu'au jury, la technique à laquelle il demeure fidèle d'un côté par conviction, de l'autre par habitude invétérée, car il ne la trouve pas irréprochable dans ses règles secondaires qui ne concernent pas le rythme. Quant à lui, il ne croit pas indéfinie l'évolution du vers ; il pense qu'elle touche à son terme dans les poésies de Victor Hugo. Il la considère comme la conscience progressive que l'oreille a prise d'une forme de langage dont elle est apte à jouir. Or il admet que cette jouissance comporte un maximum préfixé par la constance des conditions physiologiques de l'ouïe. A supposer même que ces conditions soient sujettes à varier, leur variation aussi lente que celle de l'espèce et de la race, ne lui semble pas affecter notre littérature poétique. »

M. André Beaunier à répondu à ses affirmations de la manière suivante :

« Le but de M. Sully-Prud'homme est de démontrer que les formes de vers non admises par la métrique traditionnelle sont mauvaises en elles-mêmes : et cela n'est pas comme on dit, une affaire de goût, mais elles sont mauvaises, faute d'être conformes aux conditions qu'assigne à la parole rythmée la complexion même de nos organes. Quant à ses conditions, il les

fait dériver (d'une manière, d'ailleurs assez confuse) du principe du *moindre effort*. Mais cette théorie a d'abord le défaut suivant : elle est destinée à rendre compte des raisons pour lesquelles tels rythmes plaisent, tels autres déplaisent. Or, il a fallu déterminer premièrement ces rythmes-ci et ces rythmes-là, — et ce choix est « affaire de goût » et, si l'on n'admet pas ce choix, la théorie s'écroule du même coup ; l'intervention, dans la matière, du principe du *moindre effort* perd toute valeur. Quant à savoir si l'on admettra ce choix « cela revient à demander si l'on accepte ou non la métrique traditionnelle, — ce qui précisément est la question. Il y a donc, si je ne me trompe, dans cette manière d'argumenter, quelque chose comme un cercle vicieux. » (*La Poésie Nouvelle*, introduction, p. 31).

Mais que de choses encore à répondre !

— *Page 71*.

DIVISIONS CONTRE NATURE.

Il est acquis encore aujourd'hui universellement chez les littérateurs que le vers et la prose n'ont et ne doivent avoir, par leurs éléments mêmes, rien de commun. On ne saurait trop insister sur cette erreur immense qui provient des classifications scolaires. Il n'y a pas entre la prose et le vers une différence de *nature*, il n'y a que des différences d'*états*.

C'est tout ce que nous devons indiquer ici pour ne pas quitter le point « où nous en sommes ». L'approfondissement de cette question fondamentale appartient à l'avenir.

— *Page 71*.

GÉNÉRALITÉS ACCEPTÉES DE TOUS.

Celles-ci par exemple :

« Ce qui s'appelle un poème est une production littéraire dont la caractéristique est de susciter l'aspiration à quelque degré, directement ou indirectement, même par contraste, et dont la forme est un langage spécial, le langage le plus expressif possible. » (*Revue bleue*, 27 juin 1903).

Plus loin :

« La poésie exalte l'âme et la fait rêver. On peut la définir : « L'aspiration servie par la forme la plus expressive possible. »

Qu'on rapproche ces définitions des belles pages de M. Albert

Mockel dans le premier tome de *Vers et Prose*, et l'on se demandera vraiment pourquoi l'on ne s'entend pas. M. Albert Mockel écrit :

« L'exaltation, oui, l'exaltation de nous-même, l'exaltation de ces rythmes secrets mais incompressibles que tout homme porte en soi, et qui sont ses *aspirations*, nées de ses *vérités vitales*... »

« ... Les aspirations sont illimitées étant indéfinies, avec elles, sans le savoir, nous vivons dans l'avenir. Et le souvenir lui-même, lorsqu'il y a poésie, n'est que l'image inverse d'une aspiration vers la beauté encore inconnue qu'on espère. »

Nous avions dit nous-même dans la conclusion du *Rythme poétique :*

« La poésie est l'affinement suprême des souvenirs ou des exaltations dont l'homme retrame son existence. »

Or, M. Sully-Prudhomme, pour expliquer ce qu'il entendait par *aspiration*, avait dit :

« Ah ! je ne vois pas distinctement ce à quoi j'aspire, je ne sens que trop ce que c'est qu'aspirer.

« ... Sous le charme expressif des sons, notre mémoire s'éveille et notre imagination amorce à ces épaves qui flottent sur notre passé un rêve d'ineffable félicité. »

Et les mêmes expressions se retrouvent d'instinct sous la plume d'un savant dans l'analyse, il est vrai, d'un sens particulier :

Ce vers... représente admirablement l'aspiration finale de l'âme, qui déjà s'abreuve en esprit et en désir à la paix et à la félicité éternelle. » (*Des bases physiologiques de la parole rythmée*, par G. Verriest, p. 34, Louvain, 1894).

D'ailleurs Baudelaire avait déjà dit :

« Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, enthousiasme tout à fait indépendant de la passion qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité qui est la pâture de la raison. » (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*).

Excellentes pensées qui dérivaient elles-mêmes de ces paroles d'Edgar Poë.

« ... Le Beau est le seul domaine légitime de la poésie... (Les poètes) ont en vue cette violente et pure élévation de *l'âme* — non pas de l'intellect non plus que du cœur — qui est le résultat de la contemplation du Beau. »

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que, même sur des *principes* généraux de technique, nous ne pouvons que souscrire à des définitions comme celle-ci :

« Le rythme du langage est le lien chronique des temps d'arrêt de la voix sur les syllabes fortes, lien qui consiste dans un rapport tel entre les intervalles de ces temps que chacun de ceux-ci soit attendu de l'oreille et en satisfasse l'attente. » (*Testament poétique*).

Hélas ! on comprendra tout de suite pourquoi l'on ne s'entend pas à lire ce qui suit :

« Nous pouvons définir la régularité du rythme. Elle consiste en ce que la durée de la période qui commence est égale à la durée de la précédente conservée dans la mémoire, ou bien possède avec elle un commun diviseur ».

Autant d'erreurs que de mots, même si l'on admet que « la régularité du rythme » serve le *langage le plus expressif possible !* Un rythme peut être régulier sans avoir rien à faire avec une égalité de *durée* de deux *périodes* consécutives. Et comment un vers de sept syllabes succédant à un vers de douze, ce qui arrive, il me semble, fréquemment dans les anciens vers libres, posséderait-il avec lui un commun diviseur?

— *Page 72.*

CODICILLE.

Voici en quels termes M. Léon Vannoz résume les réformes « possibles » :

« Quand on aura accepté l'*e* muet comme muet dans les vers (quelle brusquerie !) ; quand on aura fait rimer les pluriels avec les singuliers du même son ; quand l'hiatus jugé tolérable dans l'intérieur du mot ne cho-

quera plus, s'il n'est pas cacophonique, entre deux mots différents ; quand enfin on aura fait leur place aux accents toniques et qu'on aura augmenté d'une ou deux le nombre possible des coupes ou césures (quelle timidité !) on aura réalisé à peu près toutes les réformes techniques aujourd'hui possibles. » (« Les modes d'expression de la poésie ». *Revue bleue*, 14 nov. 1903).

On peut comparer ces « facilités » avec celles de M. Retté. Il va sans dire que M. Léon Vannoz fait plus loin bon marché du vers libre des symbolistes et croit découvrir, entre le *vers* et des *suites rythmiques* des confusions éclaircies dès les premières notes techniques de M. Gustave Kahn.

— *Page* 72.

VERS LIBÉRÉ.

Divers jeunes poètes s'étant disputé dans *Gil Blas* la gloire d'avoir tué le vers libre, puis d'avoir instauré le *vers libéré* et créé l'expression même, nous avons écrit au directeur du journal la lettre suivante, insérée le 15 décembre :

Paris, le 14 décembre 1905.

Monsieur le Directeur,

Voulez-vous me permettre de vous faire remarquer combien il est inutile que les plus jeunes poètes se disputent la paternité de la formule « vers libéré » ? Elle date, en effet, au moins, de *novembre 1886*, comme on peut le constater dans le petit avant-propos que mit M. Francis Vielé-Griffin en tête de ses poèmes, *Les Cygnes* (Vanier, éditeur).

Je crois qu'il est bon de le citer : il est bref et plein : « Une chose apparaît intéressante et, peu s'en faut, générale, quand on considère le mouvement poétique actuel. C'est ce que certains ont appelé « l'extériorité » du vers.

« C'est le VERS LIBÉRÉ des césures pédantes et inutiles (notons bien que le poète ne veut pas dire de toutes césures, mais seulement de celles qui sont *pédantes et inutiles*). C'est le triomphe du rythme, la variété infinie rendue au vieil alexandrin encore monotone chez les romantiques; la rime libre enfin du joug parnassien, désormais sans raison d'être, redevenue simple, naïve, éblouissante d'éclat, au seul gré du tact poétique de celui qui la manie ; c'est la réalisation du souhait de Théodore de Banville : « Victor

« Hugo pouvait, lui, de sa puissante main, briser tous les liens dans les-« quels le vers est enfermé, et nous le rendre *absolument libre*, mâchant « seulement dans sa bouche écumante le frein d'or de la rime. » (Novembre 1886).

La constatation est sans doute pénible pour nos jeunes poètes, mais on n'y peut rien, c'est un fait : *Le « vers libéré » est né en même temps que le « vers libre », le « vers libre » est une conséquence fatale du « vers libéré »*.

Cela rend difficile évidemment l'alliance de l'évolution et de l'Académie ; mais que faire contre un fait? Rien, si ce n'est d'adopter les conclusions strictes de M. Sully-Prudhomme ou de reconnaître, en artiste sincère, toutes les conséquences des moyens qu'on emploie.

Les cris de mort ne suffisent pas encore heureusement à déterminer la mort même.

Veuillez agréer, etc...

— *Page 73*.

DÉVELOPPEMENT NATUREL

M. Alf. Jeanroy, parlant de l'ambiguité du mot *césure* et de la *pause* qu'elle implique toujours pour certains, ajoute :

« Cette conception étroite de la césure est celle du XVIIe siècle, et non du moyen âge, et elle n'a pas peu contribué à rendre monotone la versification de quelques-uns de nos poètes classiques. La fixité de l'accent suffit à marquer le rythme du vers ; c'est le poète qui doit en répartir lui-même les repos suivant l'effet qu'il veut produire ; le plus mauvais service à lui rendre est de lui imposer une règle mécanique qui le dispense de toute réflexion. » (*Les Origines de la poésie lyrique en France*, note de la page 352. 2e édit., Paris, 1904. Champion. éd.).

M. ADOLPHE RETTÉ.

M. Adolphe Retté a fait précéder ses paragraphes des lignes suivantes :

« Le vers libre devait ondoyer selon toutes les émotions du poète sans que nulle règle rigoureuse intervînt pour en entraver les mouvements.

« Cet idéal aurait pu se réaliser dans une langue où la cadence se serait marquée fortement par l'accent tonique. MAIS CE N'EST PAS LE CAS DU FRANÇAIS (!!) « (Je souligne).

(L'on sait que cette erreur, née de fausses analogies avec le latin, est depuis longtemps réfutée, que le français a un accent tonique

quoique différent, aussi fort que celui des autres langues. Mais continuons) :

Et d'autre part il apparaît *à l'expérience* que l'alexandrin, soit par hérédité, soit pour des raisons physiologiques mal définies, soit pour ces deux causes, forme le pivot de notre prosodie.

Il en résulta que ceux qui désarticulèrent les rythmes au point de supprimer totalement les mesures anciennes, obtinrent des mélodies diffuses où ne manquaient, certes, ni le talent, ni le métier, mais où la cadence propre au vers français n'existait plus du tout. Si bien qu'on se demandait pourquoi ces poètes, d'ailleurs plus coutumiers d'assonances que de rimes, allaient à la ligne après un nombre arbitraire de syllabes parfois, une seule, ou deux, ou trois, ou quinze. Leurs poèmes semblaient, lorsqu'ils étaient bons, des traductions des vers étrangers conçues avec le souci d'en reproduire la disposition ligne par ligne et page par page ou bien des proses découpées à peu près au hasard. Chez les mauvais poètes qui adoptèrent cette technique, si favorable à la paresse et à l'ignorance du métier, on avait seulement l'impression d'assister aux bonds maladroits d'une sauterelle estropiée.

Rien ne manque de tout ce qu'ont ressassé les critiques officiels : désarticulation, mélodie diffuse, cadence perdue, nombre arbitraire de syllabes, traductions de vers étrangers, proses découpées au hasard, ignorance du métier..., tous les clichés y sont.

Pour mieux en juger, on peut apprécier les termes universitaires connus dont se sert M. Retté dans l'examen des œuvres confraternelles :

M. Dujardin, comme d'ailleurs MM. Van Lerberghe, Klingsor et Ducoté, use du vers libre le plus émancipé. Point de strophes délimitées, autant d'assonances que de rimes et, tout le temps, des vers d'inégale longueur. Il en résulte des mélopées qui offrent parfois quelque charme, mais qui aussi, trop souvent, donnent l'impression d'une prose saccadée où tout rythme disparaît. Si bien qu'au sortir de les avoir lues, on se prend de prédilection pour les cadences plus régulières. Quel que soit le talent des poètes qui laissent ainsi le vers se déliter, je ne crois pas que la forme d'art choisie par eux puisse jamais s'imposer au même titre que le vers libre maintenu dans de sages limites. (*La Poésie française en 1904*. — La Revue, 1er avril 1905).

Comme ces « sages limites » sont savoureuses, lorsqu'on n'a pas oublié les grossières violences et les professions d'anarchie de

M. Retté! Et voilà qui rendrait légitimes les attaques de M. Mauclair, si M. Adolphe Retté avait jamais compté dans le mouvement symboliste autrement que par des œuvres incolores et par les soubresauts beaucoup plus colorés de son humeur destructive.

— P.

Revendications inutiles.

On a beaucoup disserté sur les premiers pas du vers libre. Nous n'avons jamais pu comprendre l'intérêt que M. Gustave Kahn attachait à cette question. Nul n'a jamais contesté que *Les Palais Nomades* parurent dans *La Vogue* en 1886, mais dans le même temps, grâce aux soins mêmes de M. Kahn, que certaines des *Fleurs de bonne volonté* de Jules Laforgue, que les *Illuminations* d'Arthur Raimbaud (Les *Illuminations* n'ont jamais été étudiées d'assez près au point de vue technique ; suivant nous, elles sont d'un intérêt primordial). Et quelle que soit la part plus ou moins volontaire de ces deux poètes, M. Gustave Kahn garde le grand honneur, — si l'on ne peut guère le louer de la dénomination vers libre » peu heureuse et prêtant à l'amphibologie, — d'avoir été l'un des premiers symbolistes vraiment *conscients*, d'en avoir donné la première preuve publique.

Cependant il ne peut méconnaître que cela n'eût pas suffi pour « fonder » le vers libre, qu'aucune forme d'art technique n'a jamais été imposée par la volonté d'un seul, qu'elle doit être sentie par un groupe comme la conséquence fatale d'une évolution, et qu'il est prouvé que sans la recherche simultanée de plusieurs poètes, dont certains alors ignoraient totalement M. Kahn, le vers libre n'aurait eu aucune existence.

Je persiste à croire d'ailleurs que le vers libre initial, c'est-à-dire tel qu'il naissait à l'origine des richesses rythmiques de la prose, n'aurait pu exister sans le parallélisme des libertés de Verlaine, nées de l'évolution logique de l'alexandrin.

C'est la fusion de ces deux courants qui a créé dans ses différentes modalités le véritable vers libre.

Le vers libre, au surplus, ne peut être entendu, à proprement parler, comme une forme telle qu'une seule intervention la *fixerait*, mais comme un moyen général de composition permettant de déterminer des formes individuelles.

— *Page* 75.

DÉCADENTS.

« On les appelait sans doute ainsi par antiphrase — ou, plus simplement, par erreur. Le rôle de la critique, dans cette affaire, ne fut pas brillant. Elle se montra plus obtuse que de coutume, plus incompréhensive, malveillante avec plus d'effronterie. Elle est essentiellement paresseuse : toute innovation qui lui complique sa besogne lui semble monstrueuse ; elle tâche de s'en débarrasser hâtivement, en l'écrasant sous le silence ou le ridicule. Ce mot de *décadents* lui fut commode, elle s'en servit pour écarter une bonne fois tous les poètes qui ne se prêtaient pas au facile jugement de la vieille esthétique traditionnelle. Il n'y a pas de preuve meilleure de la vitalité de cette poésie nouvelle que le fait d'avoir survécu, malgré tout, à de telles conspirations de chroniqueurs indolents ou niais. » (*La Poésie nouvelle*, par André Beaunier, introduction, p. 9. « Mercure de France », 1902).

— *Page* 77.

LES DÉCADENTS DE CETTE ÉPOQUE.

N'oublions pas néanmoins que sous le terme en bravade de *décadence* s'exprimaient les plus justes revendications de l'art et de l'artiste, les plus justes et les plus *saines*, c'est-à-dire le droit pour l'un et l'autre, supérieur à tous, de se créer entièrement, le devoir même d'exister au-dessus de tous les devoirs, tout préjugé contraire, loin d'annoblir l'art ou l'artiste, les rabaissant au rang de l'*utilité distractive*, les asservissant dans une socialisation de barbares. Le décadent fut donc entendu en réalité comme le héros se sacrifiant pour tous dans sa création, le héros de l'esprit, et non comme l'égoïste qui se complaît dans des raffinements factices.

Cela n'a rien de commun avec la théorie de l'« artificiel » si artificielle et chère à Baudelaire comme à Gautier.

D'ailleurs, au point de vue technique, l'étude de Gautier eut sur

le symbolisme au même degré que les vers et les critiques de Baudelaire, une grande influence originelle, témoins ces lignes :

« Notre langue poétique, il faut l'avouer, malgré les vaillants efforts de la nouvelle Ecole pour l'assouplir et la rendre malléable, ne se prête guère au détail un peu rare et circonstancié, surtout lorsqu'il s'agit de sujets de la vie moderne, familière ou luxueuse. Sans avoir, comme jadis, l'horreur du mot propre et l'amour de la périphrase, le vers français se refuse, par sa structure même, à l'expression de la particularité significative, et s'il s'obstine à la faire entrer dans son cadre étroit, il devient bien vite dur, rocailleux et pénible. (Février 1868).

— *Page 78.*

L'OBSCURITÉ DE LA LANGUE.

« On a souvent accusé le poète nouveau de vouloir à tout prix « étonner le lecteur » : certes il était indispensable qu'il l'étonnât, afin de lui rendre justement cette aptitude à s'émerveiller. Les mots étaient usés ; il les a fallu rajeunir pour leur restituer leur puissance expressive. Les phrases étaient connues ; il les a fallu renouveler, et c'est à quoi servirent les plus audacieux artifices de syntaxe. » (*La Poésie nouvelle,* par André Beaunier et introduction, p. 23).

— *Page 79.*

LINGUISTES OU AUTRES.

M. Albert Mockel dans son étude sur *Stéphane Mallarmé, « Un héros »*, a écrit :

« La logique du poème n'est donc pas tout à fait la vieille logique des scolastiques. Il en faut une plus souple à la fois et plus subtile où il entre de l'intuition... Et à cette logique correspond une syntaxe particulière, plus synthétique, où l'accord des périodes se fait selon le cours des idées plutôt que selon le cours des mots. » (p. 55).

Voilà ce que n'a pas compris M. Maurice Grammont dans son ouvrage *Le Vers français* où il fait subir de sèches analyses à des poèmes de Verlaine, de Régnier, etc., avec des mentions comme « faiblement pensé, mal écrit », qui pourraient convenir à des dissertations de rhétoriciens, mais qui sont absolument arbitraires tou-

chant une qualité de langue dépouillée de toutes les articulations du mode explicatif.

— *Page 80.*

LIMITES.

« Helmoltz, après avoir écarté autant que possible toute hypothèse pour s'en tenir aux faits scientifiquement établis, déclare que les données des sens ne peuvent être considérées que *comme des symboles que nous interprétons* (souligné par l'auteur) ; qu'on ne peut concevoir aucune analogie entre telle perception et l'objet qu'elle représente ; que la première est simplement le *signe* souligné par l'auteur spirituel du second : signe qui n'est pas arbitraire toutefois, puisque c'est la nature de nos organes sensoriels et de notre esprit qui nous l'a imposé. » (*La Philosophie de Schopenhauer* par Th. Ribot ; 3e éd., 1888. Alcan éd., p. 159).

— *Page 80.*

SHELLEY.

De cet admirable morceau inachevé, *Défense de la Poésie*, on a l'habitude de ne citer que les derniers mots : « Les poètes sont les législateurs non reconnus du monde », justement ceux qui prêtent aux plus dangereuses équivoques, qui favorisent dans la poésie, et contre elle, l'apostolat didactique. Ils expriment en effet un des côtés les moins heureux du génie de Shelley dont la source ne s'est troublée que lorsque les fièvres humanitaires de sa « foi morale et politique » (*Préface*), ont dévoré plusieurs des chants de son *Laon et Cythna*. — La *Défense de la Poésie* offre bien d'autres passages d'un enseignement radieux.

— *Page 90.*

SE MANIFESTENT.

Dans la préface de *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental* nous avons dit notre sentiment sur des manifestations, oubliées aujourd'hui et inutiles à préciser, qui ne furent jamais l'œuvre, d'ailleurs, des vrais poètes ou de qui le sont devenus.

— *Page 91.*

PRÉOCCUPATION DU PUBLIC ET DU SUCCÈS PERSONNEL

« Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'idée qu'il manifeste, — se préférer — voilà la faute. L'artiste, le savant ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute sa morale... L'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de lui-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela. » (André Gide, *Le Traité de Narcisse,* note, p. 84, nouv. éd. « Mercure de France »).

« Ce qu'ils nomment un être supérieur est un être qui s'est trompé. Pour s'étonner de lui, il faut le voir — et pour le voir il faut qu'il se montre. Et il me montre que la niaise manie de son nom le possède. Ainsi chaque grand homme est taché d'une erreur. Chaque esprit qu'on trouve puissant commence par la faute qui le fait connaître. En échange du pourboire public, il donne le temps qu'il faut pour se rendre perceptible, l'énergie dissipée à se transmettre et à préparer la satisfaction étrangère. Il va jusqu'à comparer les jeux informes de la gloire à la joie de se sentir unique, — grande volupté particulière. » (Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*).

— *Page 91.*

JAMAIS PÉRIODE NE FUT PLUS ABONDANTE.

« Dans l'histoire de notre littérature, le renouveau poétique de ces dernières années apparaîtra comme l'une de ses plus belles époques de fécondité. » (*La Poésie nouvelle,* par André Beaunier, p. 7).

— *Page 98.*

LE « BON SENS ».

Voir la collection édifiante de la *Revue Naturiste.*

— *Page 101.*

IL DÉNONCE L'ÉTRANGER.

Pour se rendre compte du *ton* que l'on emploie à notre égard et de celui dont la réponse convient, il nous suffira de citer ces quelques pages de *L'Art des vers :*

« Il ne s'agit pas du grotesque langage que, *dans le but de créer une équivoque favorable* (!), quelques poètes récents ont nommé « vers libres », quelques poètes, j'ai hâte de le dire, presque tous venus du Pérou, de l'Uruguay, des Etats-Unis, de l'Allemagne, de la Scandinavie, de l'Hellénie, de la Néerlande ou de la Pologne, pour nous révéler enfin le véritable

génie de la métrique française, qu'ils étaient si naturellement préparés à connaître. L'on peut pourtant me dispenser d'en dire deux mots, puisque quelques-uns tentent de faire durer encore *cette mauvaise plaisanterie.* » *L'Art des vers*, par Auguste Dorchain, p. 402. Per Lamm, éd., 1905).

« Dans le superbe sonnet, *A Alfred de Vigny*, écrit lors du centenaire du poète, Sully-Prudhomme nous dit à son tour :

Ah ! comme il sied, Vigny, de couronner ton ombre,
Aujourd'hui que brisant le joug ailé du nombre
Le vers fuit des sommets le jour et la hauteur ! (?)

Fier de ton art, docile à ses règles sacrées,
O poète soldat, flétris ce déserteur,
Toi qui sais obéir, même alors que tu crées !

Il aurait pu dire : *parce que tu crées* (souligné par l'auteur) car ce qu'il y a au fond de la déliquescence de la forme, chez ceux qui brisent « le joug ailé », ce n'est pas autre chose — regardez-y bien — que *la vacuité de l'esprit et que la stérilité du cœur* (!!).

Parmi ces pages amorphes, dont pas une ne s'est imposée à la mémoire, cherchez — et vous ne les trouverez pas — quelles sont celles qui ont ajouté un peu de tendresse et de pitié au monde, qui ont, *fût-ce dans une seule âme* (!) jeté un ferment d'enthousiasme ou de joie, affiné le sens du bien et du mal, affermi la volonté, ennobli la notion de l'amour — tout cela bien entendu non par une prédication voulue et vaine, mais par l'involontaire et invincible émanation de la magnanimité du poète. Pourtant *il n'y a que cela qui compte* (souligné par l'auteur, p. 415).

« Au reste, rappelons-nous à quel moment a été jeté cet appel à l'anarchie prosodique.

« C'est au moment où ici on vit la poésie abandonner les grandes voies de la pensée, de la conscience et de l'amour, *s'éprendre de toutes les déviations morales, de toutes les dépravations physiques, de toutes les aberrations intellectuelles.*

« C'est au moment où le vers « désertait » à la fois « le jour » et « la hauteur » des sommets, qu'il tentait de secouer aussi « le joug ailé du nombre » ; car tout se tient *et ceci ne pouvait point aller sans cela* (? !). C'est alors que quelques exotiques aidés de quelques Français non moins étrangers qu'eux par la sensibilité de l'oreille et la constitution de l'esprit essayèrent de briser notre métrique, grâce à laquelle est si miraculeusement assumée la communication immédiate de celui qui chante avec l'universalité de ceux qui l'écoutent. Et si le but de l'art est de produire selon la parole d'un philosophe « une émotion esthétique d'un caractère social », nous avons failli, alors, voir se réaliser pour eux le paradoxe contenu dans ces mots assemblés, *un art anti-social* (p. 416 et 417).

Ailleurs M. Auguste Dorchain, sans s'arrêter, il va sans dire, au peu de connexité des deux arts, l'un musical, l'autre pictural, croit irréfutable d'opposer, pour démontrer l'excellence de la vieille rime, à des vers de Francis Vielé-Griffin des vers de Victor Hugo. Nous sommes très heureux à notre tour d'éprouver le lecteur suivant la méthode de l'aimable critique qui ne pouvait mieux choisir. Reprenons ses citations avec les commentaires :

« Je ne saurais mieux terminer cette longue étude de la rime que par deux citations topiques, ce me semble, et qui pour éclairer la matière seront plus lumineuses que toutes les théories. Et vous comparerez d'autant mieux les ressources des deux systèmes, que les deux auteurs ont traité, chacun avec le sien, le même sujet. Ce sont deux chants funèbres sur la mort d'un poète.

« Le premier est l'un des plus distingués esprits de l'Ecole symboliste, M. Francis Vielé-Griffin, né à Norfolk (Virginie), Etats-Unis, de souche gaélique. Le poème est écrit en strophes formées de ces lignes inégales improprement nommées « vers libres », par lesquels le poète s'efforce d'effacer toute symétrie rythmique ; et il est orné, à la fin de ces lignes ou vers, de mots dont l'auteur s'ingénie à rendre la consonance aussi vague et aussi distante que possible :

THRÈNE

Pour Stéphane Mallarmé.

Si l'on te disait : « Maître !
Le jour se lève ;
Voici une aube encore, la même pâle ;
Maître, j'ai ouvert la fenêtre,
L'aurore s'en vient encore du seuil oriental,
Le jour va naître ! »
— Je croirais t'entendre dire : « Je rêve. »

Si l'on te disait : « Maître, nous sommes là,
Vivants et forts,
Comme ce soir d'hier, devant ta porte ;
Nous sommes venus en riant, nous sommes là,
Guettant le sourire et l'étreinte forte. »
On nous répondrait : « Le maître est mort. »

Des fleurs de ma terrasse,
Des fleurs comme au feuillet d'un livre,
Des fleurs, pourquoi ?
Voici un peu de nous, la chanson basse
Qui tourne et tombe,
— Comme ces feuilles-ci tombent et tournoient —
Voici la honte et la colère de vivre
Et de parler des mots — contre ta tombe.

« Mais lorsque Théophile Gautier était mort, Victor Hugo avait chanté, sur un rythme solide, aux fortes rimes, des vers dont voici quelques-uns :

Je te salue au seuil désiré du tombeau !
Va chercher le vrai, toi qui sus trouver le beau.
Monte l'âpre escalier. Du haut des sombres marches,
Du noir pont de l'abîme on entrevoit les arches.
Va ! meurs ! la dernière heure est le dernier degré !
Pars, aigle, tu vas voir des gouffres à ton gré ;
Tu vas voir l'absolu, le réel, le sublime ;
Tu vas sentir le vent céleste de la cime
Et l'éblouissement du prodige éternel.
Ton Olympe, tu vas le voir du haut du ciel ;
Tu vas, du haut du vrai, voir l'humaine chimère,
Même celle de Job, même celle d'Homère,
Ame, et du haut de Dieu tu vas voir Jéhovah !
Monte ! esprit ! grandis, plane, ouvre tes ailes, va !..

(*Toute la Lyre*).

« Gloire à la « rime ! » (*L'Art des Vers*, p. 187 à 189).

M. Dorchain ne pouvait choisir meilleurs exemples... contre sa thèse. Victor Hugo tout entier est dans ces quelques vers avec sa grande allure, mais aussi son verbalisme, sa pensée décorative sans frémissement. Et que le rôle de la rime est ici fâcheux ! Comme il pousse à des remplissages d'autant plus pénibles qu'on ne s'attendait point ici à de simples arabesques funèbres. On surprend à nu la tyrannie de la vieille rime dans tout son dévoiement de la sensi-

bilité. Si encore on peut admettre « *du haut de Dieu tu vas voir Jéhovah* » (???) mais avec plusieurs points d'interrogation, que dire du truisme « *la dernière heure est le dernier degré* » qui par-dessus le marché amène « *tu vas voir des gouffres à ton gré* »? Puis quelles banalités de rimes : « tombeau, beau ; sublime, cime ; éternel, ciel » ! Et quelle redondance uniforme dans le mouvement si peu ému !

Comparer à ces vers les trois strophes parfaites de Francis Vielé-Griffin est une gracieuseté dont M. Dorchain ne saurait être trop remercié. Une oreille délicate aura tout de suite senti la justesse de ton de ces rimes discrètes et dont pas un geste déplacé ne fausse l'émotion contenue. De simples sons d'âme vraiment, échos du cœur à la pensée ; des rythmes qui battent comme des pulsations, comme des paupières vibrantes qui retiennent leurs larmes... Où est donc « l'effacement de toute symétrie rythmique »? Des « symétries rythmiques » correspondent tout le temps. — Inutile d'insister.

Par ce petit parrallèle, le lecteur touchera du doigt la manière critique qui sert depuis des années contre les symbolistes.

Cela n'empêche pas M. Albert Sorel de s'exprimer ainsi (*Le Temps*, 11 novembre 1905) à propos de *L'Art des Vers* de M. Dorchain :

« ...La conception que M. Dorchain se fait du rythme et de la rime explique suffisamment son manque de goût pour la poésie décadente et le vers amorphe, le vers sans rythme et sans rime. Il parcourt, sans sérénité, ces alignements de vocables bizarrement rangés, dont on croirait volontiers, comme l'ironique Gobineau le prétendait des cunéiformes, qu'ils sont des figures magiques, talismans ou amulettes. M. Dorchain manque d'indifférence *devant ces jeux du détraquement et du hasard*. C'est qu'il est poète et très français, que cet exotisme l'alarme, que cette dislocation de la langue, cet énervement de la pensée le navrent. Il y découvre non une suite de l'évolution naturelle de l'ouïe française et du vers français, mais la dégradation du vers, *la dégénérescence du génie poétique*.

Peut-être y apporte-t-il plus de sérieux que n'en comporte l'affaire. La poésie française a traversé d'autres crises de neurasthénie. Ni le *bel esprit* n'a empêché l'*Ecole des femmes*, ni le jargon n'a empêché *Phèdre*. Marivaudage de graphologues, flirtage d'occultistes; musique pour les yeux, peinture pour les oreilles, poésie pour l'odorat ; mots en anagrammes, phra-

ses inverties, métaphores en rébus, pensées en allitérations, évocations nocturnes de vieilles allégories : jeux innocents, veillées du château, et avec les progrès de la démocratie, demain, peut-être, veillées de la chaumière ! Il faut bien que la jeunesse s'amuse et que la vieillesse se console de ne s'amuser plus. Ne nous effarons pas. Ce n'est pas une révolution qui passe, c'est une cavalcade « historique » et narquoise (?) de précieuses et d'incroyables. »

Pour conclure : M. Auguste Dorchain a écrit : *Vers la Lumière;* M. Albert Sorel est un historien.

— *Page 103.*

DÈS LE MOYEN AGE.

« Quand nous remontons aux temps les plus reculés de notre vie littéraire, nous y trouvons, au lieu d'un développement isolé, une extraordinaire abondance de germes étrangers de toute provenance, adaptés, assimilés, transformés, et c'est grâce à cette large pénétration de tous les éléments ambiants dans sa circulation intime que cette vie déploie une sève assez puissante et assez généreuse pour féconder l'Europe autour d'elle. Quand la France ne puise plus à des sources étrangères pour enrichir et renouveler sa poésie, elle produit la pauvre poésie du XIVe siècle, la poésie vieillotte et étriquée du XVe siècle ; elle n'exerce plus aucune action sur les nations voisines (Gaston Paris, *La Poésie française du moyen âge*).

— *Page 103.*

VICTOR HUGO AU COLLÈGE DE MADRID.

On sait que la rancune du poète baptisa du nom d'un de ses anciens condisciples, *Elespuru,* un des fous de *Cromwell.*

— *Page 105.*

CETTE INFLUENCE CHEZ LES ROMANTIQUES.

Chez les parnassiens, cette influence se marqua encore plus fortement par la manie de la translation littérale.

— *Page 105.*

LES HÉROS MÊMES.

En cela, les romantiques se conformèrent strictement aux enseignements du passé qui prônait avant tout la littérature *d'imitation,* — conséquence fatale d'ailleurs de la volonté prédominante de *plaire,*

premier principe, hier encore, de tous les arts. Racine s'excusait de ne pas se soumettre avec tout le scrupule qu'il eût souhaité aux modèles antiques ; et André Chénier se vantait de ses « larcins » et de « la pourpre étrangère » jointe à « son étoffe » :

Tout ce que des Anglais la muse inculte et brave,
Tout ce que des Toscans la voix fière et suave,
Tout ce que des Romains, ces rois de l'univers,
M'offraient d'or et de soie est passé dans mes vers.
Je m'abreuve surtout des flots que le Permesse,
Plus féconds et plus purs fit couler dans la Grèce.

— *Page 110.*

LA SCIENCE... RUINE LA MÉTAPHYSIQUE.

Ainsi M. Mauclair en est encore à s'imaginer que « la science ruine la métaphysique » ? Dans un article sur « l'ignorance de l'homme de lettres » n'est-ce pas pittoresque ? et quel journaliste pris au pied levé de la copie s'aventurerait aussi grossièrement ?

— *Page 112.*

CONTRE LE NATURALISME... CONTRE LA SCIENCE.

Les « naturistes » ont toujours eu de ces rapprochements délicieux par lesquels les autodidactes, d'ordinaire, s'illustrent. Il y a déjà quelques vieilles années que les prétentions du naturalisme à la « science », au « progrès », etc. (voir les affiches électorales) ont été par les esprits les plus contraires, dégonflées. Mais cela ne fait rien ; il ne s'agit que de répéter tout le temps la même chose, sans tenir aucun compte des réfutations acquises, comme en politique.

— *Page 115.*

ELÉMENTS LYRIQUES NOUVEAUX.

Et Verhaeren ? comme si les principaux éléments de son lyrisme n'étaient pas tirés de l'industrie même, de la modernité la plus brûlante !...

D'ailleurs, chaque génération a son poète scientifique. Les premiers romantiques eurent Népomucène Lemercier celui qui lançait :

Avec impunité des Hugo font des vers.

Mais il eût été éclipsé par André Chénier, s'il avait vécu, en qui un nouveau Lucrèce eût étouffé le poète élégiaque. Les premiers parnassiens, du temps de Leconte de Lisle, eurent Louis Bouilhet ; les seconds, Sully-Prudhomme; et nous, René Ghil. — M. Camille Mauclair peut être tranquille, depuis les Grecs avec Hésiode, et sans les mêmes raisons mnémotechniques, la science nous mangera toujours un poète.

— *Page 117.*

LA TROUPE GROSSIÈRE.

Toute cette citation et celle de Maxime du Camp sont tirées du rapport de Théophile Gautier. — Chaque vingt ans leur nouveauté apparaîtra avec profit.

— *Page 121.*

PLUS OU MOINS PARFAITE.

Il y a une confusion à dissiper, entre les limites, la perfection immédiatement appréciable que réclament les arts visuels, et l'illimité, qui crée l'imperfection, par fausse analogie, des arts auditifs. La grande erreur des parnassiens fut justement de rechercher une sorte de perfection qui restreignait les bornes de leur art. Soyons imparfaits pour ne pas l'être ! l'autre perfection n'est qu'une faiblesse de l'ouïe devant les applications de l'œil.

IMP. BONVALOT-JOUVE, 15, RUE RACINE, PARIS

ERRATA ET ADDENDA

— *Page 9.*
Ligne 26, au lieu d'*illusions*, lire : allusions.

— *Page 19.*
Ligne 8, au lieu de *1903*, lire : 1902.

— *Page 23.*
Ligne 23, au lieu de *1901*, lire : 191.

— *Page 30.*
Ligne 6, après *difficultés*, ajouter : quotidiennes.

— *Page 84.*
Ligne 1, au lieu de *104*, lire : 142.

Page 55.
UNITÉ RYTHMIQUE ET UNITÉ MÉTRIQUE.

En dépit de tous les éclaircissements des techniciens, les confusions parmi les littérateurs sont telles que les plus avertis comme M. Remy de Gourmont en arrivent à écrire ce qui suit :

« ... La commune mesure étant le nombre réel, il faut qu'à des intervalles presque réguliers un vers plein surgisse, qui rassure l'oreille et *guide le rythme*. Il n'y a pas de poésie sans rythme, *ni de rythme sans nombre* » (*Le Problème du style*, p. 171).

Mais si ! il n'y a que des rythmes sans nombre ! et le même rythme peut se continuer indéfiniment à travers des « nombres » différents.

Page 57.

L'ACCENT BASE CONSTITUTIVE DE NOTRE VERS.

« Voici le temps venu où toute règle étroite et superficielle doit s'effondrer devant l'équitable suprématie de l'accent, et les symbolistes ont proclamé dès hier que toute poésie n'avait d'autre devoir que d'être expressive et incantatoire, c'est-à-dire d'aller droit à l'harmonie et à la justesse émotive, par l'enchaînement sensationnel et comme magnétique des mots principaux de la phrase reliés entre eux par l'allitération ou par l'assonance, sans plus s'occuper du calcul puéril des syllabes.

« Ainsi la prosodie française remonte vers les lois essentielles de toute prosodie, que l'on peut enfin espérer dégager du fatras des doctrines et des dogmes contradictoires. » (Philéas Lebesgue, *L'Au-delà des grammaires*, p. 155).

Ces lignes seraient excellentes si malheureusement l'auteur n'écrivait plus loin (p. 158) :

« Inexorablement notre accent tonique porte sur la dernière voyelle sonore du mot... »

avec des correctifs qui n'approchent pas davantage de la vérité, car voilà longtemps (1883) que Pierson dans sa *Métrique naturelle du langage* a prouvé que l'accent disparaissait de la dernière syllabe sonore pour se reporter sur une des autres, lorsque le sens psychologique le commandait. C'est de cette mobilité même que le français tient son émission légère, son admirable souplesse, malgré le cliché des grammairiens sur la fixité de son accent.

— Page 64.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

Nous n'avons retenu que les principes qui accordent entièrement tous les verslibristes, laissant de côté ceux qui les diviseraient encore, comme la question des syllabes douteuses et de leur rôle rythmique. — On aura remarqué que la question de l'hiatus ne se pose même plus.

INDEX DES NOMS

Livres et Périodiques cités

ADAM (Paul) : 35, 41.
AICARD (Jean) : 73.
Albertus : 105.
ALCAN : 143.
Amour sacré : 31, 132.
Ancaeus : 83.
Anthologie des poètes d'aujourd'hui : 127.
Art des vers (L') : 144, 145, 147.
Art en silence (L') : 8, 9.
Au delà des Grammaires (*L'*) : 155.
Aurore (L') : 18.

BAJU (Anatole) : 76.
BANVILLE (Théodore de) : 51, 55, 83, 84, 85, 130, 137.
BARRÈS (Maurice) : 35, 41.
Bases physiologiques de la parole rythmée : 79, 135.
BATAILLE (Henri) : 109.
BAUDELAIRE : 75, 82, 83, 135, 141, 142.
BEAUBOURG (Maurice) : 50.
BEAUNIER (André) : 27, 35, 37, 38, 43, 74, 130, 133, 141, 142, 144.
BELLAY (du) : 91.
BERGSON : 45.
BERTHELOT : 18.
BERTIN (de) : 103.
BERTRAND (Louis) : 16, 119.
BEVER (Van) : 127.
BOILEAU : 67.
BOISROBERT : 92.
BOSCHOT (Adolphe) : 12, 25, 72, 126.
BOSSUET : 59.
BOUHÉLIER (Saint-Georges de) : 13, 14, 17, 19, 32, 97, 101, 119.
BOUILHET (Louis) : 151.
BOURDE (Paul) : 75.
BRUANT (Aristide) : 11.
BRUNETIÈRE (Ferdinand) : 38, 39, 42, 52, 94, 112, 130.
BRUNOT (Ferdinand) : 77, 79.
BYRON : 105.

CADET-ANGOULEVENT : 91.
CAMP (Maxime du) : 116, 120, 151.
CARLYLE : 80.
CARRÈRE (Jean) : 15.
CEZANNE : 13.
CHAMPION : 138.
Chanson d'Eve (La) : 31.
Chants modernes : 116.

CHARPENTIER (Gustave) : 19.
CHARPENTIER : 87.
Chatterton : 94.
CHÉNIER (André): 62, 82, 83, 103, 150.
Child-Harold : 105.
Choses vues : 49.
CHRISTOPHE-COLOMB : 88.
Clartés : 31.
Clarté de Vie (La) : 69, 132.
CLAUDEL (Paul) : 119.
COLLETET (Guillaume) : 91.
COPPÉE (François) : 88, 102.
Correspondant (Le) : 51.
COURVAL-SONNET : 91.
Crise poétique (La) : 126.
Cromwell : 48, 67, 133, 149.
CUBELIER DE BEYNAC : 25.
Cygnes (Les) : 137.
CYRANO DE BERGERAC : 88, 98.

DEBUSSY (Claude) : 29.
Décadent (Le) : 76.
DELAROCHE (Achille) : 35.
DELACROIX : 13.
DENIS (Maurice) : 29.
DESBORDES-VALMORE : 88.
DESCHAMPS (Gaston) : 10, 11, 14, 15, 47, 77, 94, 101.
DIDEROT (Denis) : 13.
DIERX (Léon) : 88, 90, 98, 102.
XIXe Siècle : 75.
Don Juan (Byron) : 105.
DORCHAIN (Auguste) : 47, 103, 145, 146, 147, 148, 149.
DUCOTÉ (Edouard) : 119, 139.
DUJARDIN (Edouard) : 44, 115, 139.
DUMAS père (Alexandre) : 92.

ECKERMANN : 72.
Echo de Paris (L') : 51.
Ecole décadente (L') : 76.
Ecole des femmes (L') : 148.
Eleusis : 107.
Enquête sur l'Evolution littéraire : 76.
Entretiens politiques et littéraires (Les) : 113.
Ermitage (L') : 28.
ERNEST-CHARLES : 25, 54.
Essais (Les) : 107.
Essai sur le poème épique : 104.
ESPARBÈS (Georges d') : 15.
Etude comparée de la versification française et de l'anglaise : 131.
Etude sur Jules Laforgue : 107.
Evolution de la poésie lyrique en France : 39.
EXPILLY : 91.

FAGUET (Émile) : 45.
Figaro (Le) : 14, 17, 22, 23, 31.
Figures et caractères : 126.
FLAUBERT (Gustave) : 13, 120, 132.
Fleurs de bonne volonté (Les) : 140.
Fleurs du mal (Les) : 75, 80.
FORT (Paul) : 92, 101, 109, 119.
FRANCE (Anatole) : 13, 38.
FRANCK (César) : 88.
FRANC-NOHAIN : 73.
Fronde (La) : 38.

GAUTIER (Théophile) : 23, 24, 75, 84, 86, 104, 105, 141, 146, 151.
GASQUET (Joachim) : 119.
GHÉON (Henri) : 109, 119.
GHIL (René) : 151.
Gil-Blas : 25, 137.
GIDE (André) : 35, 38, 50, 101, 109, 119, 144.
GŒTHE : 72, 105.
GOMBAUD : 91.
GONCOURT (Edmond de) : 129, 132.

GORKI : 108.
GOURMONT (Remy de) : 35, 38, 64, 69, 95, 115.
GRAMMONT (Maurice) : 77, 142.
GREGH (Fernand) : 16, 17, 27, 32, 97, 101, 102, 119, 126.
Grotesques (Les) : 105.
GUÉRIN (Charles) : 119.

HARDUIN : 5.
HELMOLTZ : 143.
HERNANI : 48, 49, 50, 86, 92.
HÉRÉDIA (José-Maria de) : 102.
HÉSIODE : 151.
Histoire de la Langue française : 77.
Histoire du Romantisme : 87.
HOLLANDE (Eugène) : 20.
HUGO (Victor) : 13, 14, 40, 49, 60, 61, 67, 73, 82, 85, 86, 87, 90, 91, 93, 103, 133, 138, 146, 147, 149, 151.
HURET (Jules) : 76, 92, 129.
HUYSMANS : 77.

IBSEN : 98, 108.
Idéalisme (L') : 38.
Illuminations (Les) : 11, 140.
Image (L') : 50.

JAMMES (Francis) : 92, 101, 119.
JEANROY (Alfred) : 57, 58, 77, 130, 138.
Journal des Débats : 98.

KAHN (Gustave) : 13, 21, 27, 28, 35, 47, 64, 74, 81, 92, 94, 103, 111, 127, 130, 132, 137, 140.
KIPLING : 108.
KLINGSOR (Tristan) : 139.

LACUZON (Adolphe) : 25, 26, 119.
LA FONTAINE : 55.
LAFORGUE (Jules) : 47, 79, 107, 140.
LAMARTINE . 13, 45, 82, 103, 105, 129.
LA METTRIE : 81.
LANSON (Gustave) : 23.
LEBESGUE (Philéas) : 154.
LAUGIER DE PORCHÈRES (Honorat) : 91.
LÉAUTAUD (Paul) : 127.
LEBLOND (Maurice) : 13, 17, 112.
LECONTE (Sébastien-Ch.) : 25.
LECONTE DE L'ISLE : 40, 90, 91, 102, 151.
Légende des siècles (La) :
LEMAITRE (Jules) : 38, 39, 82.
LEMERCIER (Népomucène) : 151.
LENAU : 116.
LERBERGHE VAN (Charles) : 31, 109, 139.
LEYGUES (Georges) : 24.
LINGENDES : 91.
Littérature de tout à l'heure (La) : 38.
Livre d'Images (Le) : 132.
Livre des Masques (Le Ier et le IIe) : 38, 66.
LOUYS (Pierre) : 15, 119.
Lucrèce : 98, 151.
LUGNÉ-POË : 50.

MAGRE (Maurice) : 32, 97, 101.
MAETERLINCK (Maurice) : 27, 28, 31, 47, 50, 88, 92, 109.
MALLARMÉ (Stéphane) : 14, 15, 19, 35, 43, 47, 82, 87, 88, 89, 90, 106, 109, 146.
MANET : 13.
Mardoche : 105.
MARS (Mlle) : 49.
Marion de Lorme : 50.
Matin (Le) : 88.
MAUCLAIR (Camille) : 8, 10, 54, 80, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 129, 140, 150.

MAURRAS (Charles) : 15, 24.
MAYNARD : 39.
MENDÈS (Catulle) : 13. 17, 22, 24, 47, 51, 82, 87, 89, 102, 103, 127.
Mercure de France : 72, 41, 144.
MERRILL (Stuart) : 15, 19, 31, 85, 92, 102, 109, 111, 119.
MÉRAT (Albert) : 12.
MEURICE (Paul) : 15.
MIRBEAU (Octave) : 13.
MICHELOT : 49.
MITHOUARD (Adrien) : 38, 119.
MOCKEL (Albert) : 31, 35, 38, 64, 109, 119, 135, 142.
MONET (Claude) : 13.
Monna Vanna : 88.
MORÉAS (Jean) : 25, 31, 35, 75, 92, 109, 119, 132.
MORICE (Charles) : 35, 38.
Mouvement poétique français de 1867 à 1900 (Le) : 22, 23.
MUSSET (Alfred de) : 39, 43, 44, 50, 105.
Mustapha et Zéangir : 84.

Namouna : 105.
NERVAL (Gérard de) : 82, 90.
NIETSZCHE : 108.
NOAILLES (Mme de) : 103.
NORDAU (Max) : 79.
NORMANDY : 20.
Notre-Dame de Paris : 92.
Nouvelle Revue : 8.

Occident (L') : 28.
Origines de la poésie lyrique en France (Les) : 57, 131.
Origines du symbolisme (symbolistes et décadents) : 81, 94, 138.
Othello : 73.

PAUVRE LÉLIAN (Verlaine).
PAGNAT : 127.
Palais nomades (Les) : 132.
PARIS (Gaston) : 149.
PARNY (Chev. de) : 103.
PASCAL : 59.
Passant (Le) : 88.
PASTEUR : 18.
Pèlerin du silence (Le) : 11.
Pelléas et Mélisande : 32, 88.
PELLISSIER (Georges) : 36, 39, 46.
PER LAMM : 145.
PERRIN : 126.
Petites légendes : 31.
Petits poèmes en prose : 83.
Petit traité de poésie française : 84, 130.
PHÈDRE : 148.
Philosophie de Schopenhaüer (La) : 143.
PINGARD : 101.
Plume (La) : 9, 18, 19.
POË (Edgar) : 135, 136.
Poésie contemporaine (La) : 38.
Poésie française au moyen-âge (La) : 149.
Poésie nouvelle (La) : 27, 36, 38, 130, 134, 141, 144.
Poésie populaire et le Lyrisme sentimental (La) : 38, 125, 143.
POINCARÉ (Henri) : 115.
PONSARD : 98.
PRESSE (La) : 88.
Problème du style (Le) : 95.
Progrès de la poésie française depuis 1830 jusqu'en 1867 (Les) : 23.
Propos de littérature : 38.

Quatre saisons (Les) : 31.
QUILLARD (Pierre) : 86.

RACINE : 82, 150.
REGNIER (Henri de) : 25, 27, 28, 47, 51, 92, 109, 126.
RETTÉ (Adolphe) : 15, 26, 72,

127, 137, 138, 139, 142.
Revue des Deux Mondes : 39, 51, 52.
Revue Bleue : 21, 26, 137.
Revue Forézienne : 126.
Revue des Idées (La) : 115.
Revue Indépendante (La) : 113.
Revue de Paris : 12, 51.
Revue des Poètes : 12, 20.
Revue des Revues : 37, 107, 112, 127, 134, 139.
RIBOT (Th.) : 143.
RICTUS (Jehan) : 44.
RIMBAUD (Arthur) : 22, 140.
ROBESPIERRE : 13.
ROCCA DE VERGALO (Della) : 22.
RODIN : 29.
RONSARD : 82, 91.
ROSTAND (Edmond) : 19, 98.
ROUSSEAU (J.-J.) : 13.
RUDMOSE-BROWN (Thomas-B.) : 131.
Rythme poétique (Le) : 131, 135.

SAINTE-BEUVE : 90.
SAINT-JUST : 13.
SAINT-PAVIN : 91.
SAINT-POL-ROUX : 119.
SAINT-SAËNS : 72.
SARAH-BERNHARDT : 14.
SARRAZIN : 91.
SCHWOB (Marcel) : 109, 119.
SCUDÉRY : 92.
SHAKESPEARE : 105.
SHELLEY : 80, 143.
SIGOGNES : 91.
Soleil des morts (Le) : 107.
SOREL (Albert) : 148.
SOUCHON (Paul) : 19.
SOUZA (Robert de) : 64, 128.
Stances (Les) : 31.
Stéphane Mallarmé, un héros : 142.
SULLY-PRUDHOMME : 11, 12, 14, 25, 60, 61, 71, 72, 133, 135, 138, 145, 151.

TCHEKHOV : 108.
Temps (Le) : 10, 11, 75, 148.
Tendances de la poésie nouvelle (Les) : 20.
TENNINT (Wilhem) : 61.
Testament poétique : 11, 12, 14, 71, 72, 136.
Tourment de l'Unité (Le) : 38.
Toute la Lyre : 15.
Traité du Narcisse : 38.
TRISTAN L'HERMITE : 39, 43, 91, 129.
Trophées (Les) : 30.

VACQUERIE (Auguste) : 15, 92.
VALÉRY (Paul) : 144.
VANIER : 76, 137.
VANNOZ (Léon) : 21, 25, 72, 128, 136.
VANOR (Georges) : 35.
VERHAEREN (Émile) : 25, 27, 28, 31, 47, 92, 98, 109, 111, 119, 150.
VERLAINE (Paul) : 19, 43, 73, 76, 82, 87, 88, 89, 90, 106, 140, 142.
Vers français (Le) : 77, 142.
VERNE (Jules) : 105.
VERRIEST (G.) : 79, 135.
Vers et Prose : 7, 127, 135.
Vers la Lumière : 149.
VIAU (Théophile de) : 91.
VIELÉ-GRIFFIN (Francis) : 4, 15, 27, 28, 31, 35, 38, 47, 64, 83, 92, 102, 109, 119, 136, 132, 137, 146, 148.
VIGNY (Alfred de) : 43, 82, 90, 91, 145.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM : 19, 90.
VILLON : 82.

VISAN (Tancrède de) : 45.
Vogue (La) : 113, 140.
VOLTAIRE : 104.
Voyage de Sparte (Le) : 42.

WADDINGTON : 102.
WAGNER : 13, 106, 108.
WELLS : 108.

ZOLA (Émile) : 13, 19, 98, 112.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

Par chapitres

AVANT-PROPOS 5

Un hommage de M. Harduin, du *Matin*. — Le nombre vit, les solitaires existent.

Le conglomérat des minorités soutient tout.

Minorités qui se dissolvent aux points de surface. — Noyaux intangibles donnent la solidité.

L'une des intangibles se défend.

Une critique de presse-papiers. — La conscience] et le devoir de la critique positive.

I. — LIQUIDATION.

Année 1900 7

Nous sommes morts. — Les premiers fossoyeurs. — L'enterrement du mystère.

Année 1901 10

Opinions pour l'Amérique. — Le *Testament poétique*. — La « Réforme de la prosodie » par l'Académie. — Le *Congrès des poètes*. — Le *Collège d'esthétique moderne*. — Le « Syndicat » des poètes. — Le prix Sully Prudhomme.

Année 1902 14

Le Centenaire de Victor Hugo. — Les Ecoles : L'*Ecole française*. — La *Renaissance latine*. — La *Renaissance classique*. — L'*Humanisme*. — Le *Naturisme*. — Un mort se secoue. — L'*Ecole des somptuaires*.

Année 1903 20

Le Rapport de M. Mendès. — Imaginations péru-

viennes. — Le vers libre « importé d'Allemagne, comme une conquête, comme un asservissement de la prosodie française. » — Différence avec le Rapport de Théophile Gautier. — La « Critique alimentaire ».

Année 1904 ..... **24**

Cela continue. — L'*Intégralisme*. — Les morts publient leurs *souvenirs*. — Les défenseurs : M. André Beaunier. — L'*Ermitage* et *l'Occident*. — Elucidations.

Le silence parle **29**

Simple dignité. — Les groupements libres. — Prouver sa vie. — Reconfusion de l'art lyrique et de l'art oratoire. — Emprunts au symbolisme. — Œuvres maîtresses. — La victoire du silence. — Parler quand même : la foi ne peut se taire. — Les œuvres provoquent l'*action*. — Injures-tremplins. — Examen de conscience.

Notes **126**

La résurrection du « merveilleux » français. — Les méfaits d'une *anthologie*. — M. Retté et M. Mendès. — Les symbolistes existent seuls selon M. Vannoz.

II. — UN PEU D'APOLOGÉTIQUE

Le symbolisme **35**

Le symbolisme est la vie même. — L'*expression directe* et le *symbole*. — L'âme des choses. — Correspondance. — Le symbole et l'allégorie selon M. G. Pellissier. — Spontanéité et ingénuité.

Suggestion. — Le symbolisme et l'impressionnisme. — Dix livres d'exégèse. — Le symbolisme et M. Brunetière 39

Destruction des clichés 39

I. — Racines profondes ; Tristan l'Hermite. — Découverte absolue : dégagement de la poésie 40

II. — L'*en-deçà* parnassien et le *par-delà* symboliste. — Le poème : sa construction spéciale. — L'idée lyrique. — L'*idéalisme symbolique* 41

III. — Le *sensibilisme mystique* ou le sens du mystère quotidien 42

IV. — Union de deux affluents, l'un de volonté, « idéalisme constructif » (Stéphane Mallarmé), l'autre d'instinct, le *réalisme sentimental* (Paul Verlaine).. 43

V. — Poésie personnelle et directe en même temps qu'universelle. — Simplicité, soumission aux choses. — Les symbolistes seuls poètes *vrais*. — Le *sensibilisme naturien*..... 44

Le poète est celui *qui pense par les sens*.

Notes..... 129

La beauté du vers selon Tristan l'Hermite. — Le sentiment remis en honneur par le symbolisme. — Les manifestes, simples actions en retour.

Son influence..... **46**

Influence heureuse et considérable. — A imprégné les autres arts. — « Idéoréalisme ». — A soutenu la poésie pure..... 47

La grande expansion au dehors. — L'influence romantique et l'influence symboliste par deux manières opposées. — Les romantiques sur des tréteaux. — *Hernani*, grossier tapage. — Comment on fabrique une victoire. — Les deux théâtres originaux du XIXe siècle : Alfred de Musset et Maurice Maeterlinck..... 50

Nos contacts avec le « grand public » réussirent. — Hostilité de la presse et des revues. — Editeurs romantiques et éditeurs symbolistes..... 52

La cascade romantique et la source symboliste.

La technique..... **53**

Nécessité des préoccupations techniques. — L'empirisme romantique. — Discussions publiques, faits de conscience. — Le *vers libre*, trouvaille ou abomination. — Il n'y a pas de *vers libre*..... 55

Etiquette d'usage. — La valeur en art du terme *loi*.

Destruction des clichés. — I. Le vers libre répond à des conditions physiologiques et scientifiques exactes. — Ses bases historiques : dans ses rapports avec la *langue*, avec l'*accent*, avec les coupes traditionnelles *du vers*, avec les mesures *impaires*, avec les formes dépassant douze syllabes. — Renoue, contre la préoccupation étrangère du *mètre*, la tradition française du *rythme*..... 56

II. — Ne détruit pas l'alexandrin, le met à sa place.. 59

III. — Vers libre de transition. — Impuissance de certains à sentir rythmiquement..... 60
IV. — Ne brise rien : développe les réformes de Victor Hugo..... 61
V. — Rejette, comme les moyens de tout art, des rapports imposés *d'avance*. — Oppose de véritables *lois* à des *procédés*. — Souffre seulement d'une période de déchiffrement..... 62
VI. — Nouveauté d'invention, condition de beauté ; l'art, conquête de l'esthétique sur le non esthétique. 63
VII. — Lois vers libristes comparables à celles des autres arts. — Distinction entre les *arts visuels* et les *arts auditifs*..... 64
Principes généraux. — *Lois de mouvement* (les syllabes, les accents passionnels, le vers, la strophe). — *Lois d'harmonie* (valeur phonique et tonale, le rôle de l'assonance ou de la rime..... 64
VIII. — Objections. — Le rythme du vers et le rythme de la prose..... 66
L'accent rythmique et la phrase grammaticale. — Le « rejet » en prose..... 68
Le vers libre ne supprime rien.
IX. — Ne reconstruit pas inconsciemment des alexandrins. — Modification possible de toute figure *dans le temps*. — Faculté d'attraction du nombre douze et du nombre huit..... 69
Lutte de tous les arts du mouvement contre leur facilité. — Toute œuvre de mouvement n'offre de fixe que la volonté de l'artiste..... 70
X. — Le vers libre supérieur au vers trop métrique et à la prose trop rythmique.
Le vers libre est la parole même, émotionnelle.... 71
M. Sully-Prudhomme et les routines de métier. — Le *vers libéré*, facilités..... 72
Le vers libre seul logique. — Les rhétoriqueurs et les *poétiqueurs*, patrons de la vieille versification. — Empiètements de la langue d'oc..... 74
Lien étroit du vers libre et du symbolisme, selon une double tradition. — Le vers libre encore à ses débuts. — Tradition académique et tradition organique.

Notes..... **130**
Les règles parnassiennes selon M. André Beaunier. — Le vers libre d'après Banville. — Strophe d'une chanson du moyen-âge. — Le *Rythme poétique* à propos des évolutions historiques du vers..... 131
Hugo et le vers brisé (préface de *Cromwell*). — Lois physiologiques d'après M. Sully-Prudhomme ; réponse de M. Beaunier. — Définitions de la poésie. 134
Les réformes possibles d'après M. Léon Vannoz. — Lettre sur le vers libéré. — La césure, citation de M. Jeanroy. — M. Retté, critique du vers libre.. 138
Sur les premiers pas du vers libre.
Le décadentisme, le byzantinisme, l'obscurité, etc.. **75**
Abus du mot *décadent*. — Son origine. — Le symbolisme et Baudelaire. — Baju et Verlaine. — Le byzantinisme, définition..... 77
Les études techniques à l'opposé du byzantinisme. — Légèretés de philologues.
La langue et le symbolisme. — Obscurités diverses. — Langue analytique et langue synthétique..... 78
Le mystère, la science et les poètes. — La poésie selon Carlyle. — Les poètes selon Shelley..... 80
La conscience du mystère n'écarte point la nature. — Le symbolisme indépendant des doctrines philosophiques. — Décadents quand même.
Notes..... **141**
La critique et les décadents par M. Beaunier. — Ce qu'on exprimait en réalité par le mot *décadents*. — La langue poétique d'après M. Beaunier. — La logique du poème suivant M. Mockel ; les critiques de M. Maurice Grammont. — Les idées d'Helmoltz, citation de M. Th. Ribot. — Shelley et sa *défense de la Poésie*.
Les maîtres..... **81**
Leurs injures et notre indépendance. — Nos maîtres. — Sans imitation. — Les symbolistes plus qu'aucuns réalisèrent les vœux des morts ; Chénier, Baudelaire, Gautier, Banville..... 83
Notre respect libre de Hugo. — Stuart Merrill et Théophile Gautier. — Notre admiration tendre pour nos

maîtres immédiats, Mallarmé et Verlaine. — Nobles paroles de M. Mendès..... 88
Le maître n'est pas celui qui trace des *patrons ;* il est celui dont *une* parole germe.
Notre génération..... **89**
Notre idéal suivant l'exemple des vrais maîtres. — Sa nouveauté. — Le poète n'était que le double d'un *acteur*.
Abondance des vingt dernières années symbolistes. — Les symbolistes et les « grotesques »..... 91
Période symboliste de 1885 à 1905 correspond à la période romantique de 1820 à 1840. — Souvenir d'Auguste Vacquerie. — Différences : les romantiques travaillèrent pour *paraître*, les symbolistes pour *être*..... 93
Désintéressement et croyance dans leur art, leviers des symbolistes. — Gardèrent hors du poème la tradition de l'*esprit* français. — Conscience esthétique très haute, conscience critique très médiocre.
Principes moraux : la tradition, l'art, la poésie, la gloire, etc..... 95
Note..... **144**
Citations de MM. André Gide et Paul Valéry.
Les cadets..... **97**
Incompréhension des cadets. — Le symbolisme avait désobstrué le naturalisme et le parnassisme : les cadets rebouchent les impasses.
Leurs machines-programmes : la Vie, la Joie, la Santé, etc. — Gestes réflexes..... 98
Raison des injures : Notre recherche de la vraie poésie ; lutte de l'idéal ancien personnel contre l'idéal nouveau désintéressé 99
Alliance des journalistes et des professeurs pour soutenir l'idéal qui flatte. — L'arrivisme.
Les mauvais cadets peu nombreux. — S'embourbent dans tous les recommencements. — Toute une autre jeunesse compréhensive s'apprête à compléter nos efforts.
Les nationalités..... **101**